ИСКУССТВО КИНО

3

1951

1951
МАЙ—ИЮНЬ

ИСКУССТВО КИНО

№ 3
Журнал выходит один раз в 2 месяца

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

ЗА МАСТЕРСТВО, ЗА КРИТИКУ, ЗА НЕТЕРПИМОСТЬ К НЕДОСТАТКАМ!

День за днем новые и новые победы одерживает великий советский народ, строящий коммунизм.

Небывалым успехам на фронте мирного хозяйственного строительства сопутствует мощный подъем во всех областях жизни советского общества. В осуществление исторических решений Центрального Комитета ВКП(б) по идеологическим вопросам все средства советской культуры — печать, радио, пропаганда, наука, литература, искусство — неизмеримо повысили свою роль в деле коммунистического воспитания граждан нашей страны. Мудро направляемое указаниями большевистской партии и лично товарища Сталина, советское искусство непрерывно обогащается новыми выдающимися произведениями, выражающими думы и чувства широчайших народных масс, беззаветно преданных великому делу Ленина—Сталина.

В общем ряду этих явлений, свидетельствующих о расцвете социалистической культуры, значительное место занимают и бесспорные достижения киноискусства. Их всенародное признание нашло выражение в государственном акте: двадцати выдающимся произведениям художественной, документальной и научно-популярной кинематографии присуждены Сталинские премии за 1950 год!

Все более наглядной становится ведущая роль советского кино — самого идейного, самого передового в мировой кинематографии, все отчетливее его плодотворное влияние на прогрессивных киноработников всех стран, все шире круг его международных связей.

С очевидным успехом произведений советского киноискусства вынуждено было посчитаться жюри IV Международного кинофестиваля во Франции, присудившее премии пяти нашим фильмам из числа шести, показанных в программе фестиваля.

Проведенный недавно в Москве и других городах Союза Фестиваль чехословацких кинофильмов дал возможность каждому воочию убедиться в том, что кинодеятели демократической Чехословакии сознательно следуют по пути советского кино, понимая, что только этим путем придет их молодое социалистическое киноискусство к подлинному расцвету.

Вдохновляющим примером служит советское кино для прогрессивной кинообщественности буржуазных стран Запада и Востока. Народный артист СССР Н. Черкасов, посетивший в составе советской киноделегации кинематографические центры Индии, рассказывает, как в большом зале калькуттского университета был публично оглашен адрес, врученный советским гостям. «Мы глубоко надеемся, — писали в этом адресе киноработники Калькутты, — что Ваше присутствие в нашей среде явится стимулом для индийской кинопромышленности и откроет ей новые пути»... Какие горячие чувства вложены в эти слова — чувства, которые питают все честные кинематографисты мира к нашему родному советскому кино! Каким огромным авторитетом оно пользуется!

Далеко за рубежами нашей Родины оставляют глубокий след в сознании миллионов зрителей лучшие произведения советского киноискусства, раскрывающие идейный смысл событий и героического труда людей нового мира и неопровержимо убеждающие в превосходстве социалистического строя над капиталистическим.

Для развития успехов в коммунистическом воспитании советского народа исключительно велико значение того факта, что за последние годы у нас все больше появляется фильмов, которые,

развивая лучшие традиции советского искусства, призваны решать одну из важнейших его задач — создание образа нашего современника, активного строителя коммунизма.

Работа над произведением о сегодняшней жизни советского человека и особенно о нашем рабочем классе — один из самых трудных участков и, пожалуй, наиболее узкое место всего советского искусства, в том числе и кино. К преодолению этого узкого места партия настойчиво призывает мастеров всех видов искусства.

Новый крупный шаг в этом направлении — фильм «Донецкие шахтеры». Его успех именно тем и значителен, что для его достижения пришлось преодолеть большие трудности.

На примере этой новой работы режиссера Л. Лукова наглядно видно, что всеми своими победами советская кинематография обязана направляющей и руководящей деятельности коммунистической партии. Известное постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» (вторая серия), положившее начало послевоенному подъему советского киноискусства, помогло Л. Лукову, автору этого фильма, осознать всю глубину допущенных им ошибок и создать правдивое, волнующее произведение, ярко и поэтично рассказывающее о новом Донбассе, преображенном за годы послевоенной сталинской пятилетки, о его замечательных людях, о их счастливой, содержательной и радостной жизни.

Достижения советского киноискусства очевидны для всех.

Но никому не дано у нас права успокаиваться на достигнутом!

Безостановочное движение вперед и только вперед, неукротимое стремление к совершенству вошли в плоть и кровь советских людей.

Как бы ни были велики наши успехи в перевыполнении пятилетнего плана, но достигнутый уровень сегодня уже не удовлетворяет возросших потребностей народного хозяйства. Об этом сообщают Госплан и Центральное статистическое управление СССР.

Как бы ни были очевидны успехи советского киноискусства, но они тоже не могут удовлетворить и успокоить нас.

В. И. Ленин учил, что только с социализма начинается действительно массовое — сперва при участии большинства, а затем и всего населения — настоящее, быстрое движение вперед во всех областях общественной и личной жизни.

Время, которое провидел В. И. Ленин, пришло. Поистине, мы сегодня не те, что были вчера; каждый новый день продвигает нас вперед! Партия заботливо воспитывает в народе хорошие вкусы. Стремительно движется от успеха к успеху советское искусство; но еще более быстрыми темпами растут эстетические потребности народа — таков непреложный закон развития социалистической культуры.

Партия неоднократно предупреждала деятелей советского искусства: кто забывает этот закон, кто пытается остановиться в своем творчестве, тот рискует остаться за бортом!

Однако, как оказалось, не все одинаково глубоко усвоили всю серьезность этого предупреждения.

Советское искусство развивается, преодолевая противоречия между новым и старым, передовым и отсталым, растущим и отмирающим. Особой формой раскрытия и преодоления этих противоречий является большевистская критика и самокритика.

За последнее время партия подвергла справедливой и строгой критике серьезные ошибки в новых произведениях советского искусства: в опере «От всего сердца» (авторы либретто А. Багмет и А. Коваленков, композитор Г. Жуковский, режиссер Б. Покровский и художник П. Соколов-Скаля), в либретто оперы «Богдан Хмельницкий» (авторы либретто В. Василевская и А. Корнейчук) и в фильме «Спортивная честь» (сценарий М. Вольпина и Н. Эрдмана, постановщик В. Петров, композитор М. Блантер).

Произведения эти разны по творческой манере и уровню таланта авторов, по жанрам и темам, по характеру и глубине допущенных в них ошибок. Но существо ошибок — общее.

«Правда» в своих редакционных статьях «Неудачная опера» (19 апреля 1951 г.), «Слабый фильм о спорте» (13 июня 1951 г.) и в информации об открытии декады украинского искусства и литературы в Москве (16 июня 1951 г.) вскрыла, что общее существо ошибок этих произведений заключается в следующем: в опере «От всего сердца» и в фильме «Спортивная честь» в искаженном виде представлены образы советских людей, в опере «Богдан Хмельницкий» искажены исторические факты борьбы между украинским народом и польской шляхтой.

Необъятно широк круг тем, лежащих перед советским искусством; поистине безграничны его жанровые возможности; неизбежно, что одни из его произведений могут быть более талантливыми, другие — менее. Но любое произведение искусства обязано у нас нести народу правду!

Нарушать принцип правдивости изображения, то есть отступать от важнейшей основы социалистического реализма — значит тянуть советское искусство назад. Вот в чем и заключается для его деятелей таящаяся в операх «От всего сердца», «Богдан Хмельницкий» и в фильме «Спортивная честь» опасность. Вот почему «Правда» напомнила о необходимости свято блюсти чистоту принципов социалистического реализма. Нельзя отступать от них, нельзя проявлять беспринципность, не разоружая при этом идейно и творчески наше искусство, не ослабляя его роль в деле коммунистического воспитания советского народа.

Три важнейших обстоятельства упустили из виду авторы «Спортивной чести». Как указала «Правда», они «не учли ни возросших требований зрителя, ни высоких задач и возможностей советского кино». Это и обрекло авторов на неудачу. Невозможно создать полноценное кинопроизведение, отвлекаясь от бурно растущих запросов и вкусов народа, от почетной миссии советского искусства и от всего арсенала выразительных средств, состоящих на вооружении нашей кинематографии.

«Современная техника советского звукового и цветного кино, повысившееся мастерство режиссеров» — так определяет «Правда» самое главное в богатейших возможностях, которыми располагают сегодня работники кино.

Что означает такое определение?

Прежде всего оно во весь рост ставит ответственную задачу самого полного использования **техники** и всемерного повышения **мастерства.** Это определение обязывает любого из мастеров, кто приступает к созданию нового произведения, помнить о самых блестящих победах, завоеванных советским киноискусством, о высоком уровне мастерства, отличающем наиболее выдающиеся фильмы, об огромном накопленном творческом опыте. И все это любой автор обязан рассматривать не как материал для повторения, а как уже пройденный этап, как отправную точку для нового продвижения вперед.

Безнадежно отстала бы кинематография от быстрого движения социалистической культуры, если мастер, работающий над новым произведением, придавал бы ему «проходное» значение и считал бы, что созданные в прошлом удачные фильмы — это шедевр, который невозможно превзойти. Как же случилось, что двинулись вспять авторы «Спортивной чести» М. Вольпин и Н. Эрдман, до того написавшие сценарий «Смелые люди», и В. Петров, поставивший замечательный фильм «Сталинградская битва»? «Они,— разъясняет «Правда»,— подошли к своей творческой работе без знания предмета, без любви к нему». Они не вложили в свое произведение присущее им мастерство.

Знание предмета, глубокое изучение жизни — существенное, но не единственное условие создания полноценного произведения. Хорошо изучив жизнь, надо суметь правдиво показать ее в живых художественных образах. А что необходимо для этого?

Вскрывая, что главные ошибки неудачных опер и фильма заложены в либретто и сценарии, статьи «Правды» с новой силой утверждают основополагающую роль драматургии.

«В языке оперы, — пишет «Правда», — не нашли художественного воплощения жизненные отношения новых людей, их труд, их глубокие чувства и переживания, их богатый духовный мир, то есть все то, что называется музыкальной драматургией, без чего опера не в состоянии дать правдивое отражение жизни, правдивое изображение человеческих характеров в их столкновениях и развитии». А для создания в опере ярких характеров, для выражения развивающегося действия, указывает «Правда», призвана прежде всего мелодия, так же как и все другие средства музыкально-драматической выразительности.

Тем и порочна драматургия фильма «Спортивная честь», что сценаристы положили в ее основу не столкновения и развитие живых человеческих характеров, а «банальную схему драматического конфликта, основанную на мелочных, случайных недоразумениях между действующими лицами». Не из жизни, не из советской действительности брали авторы и «пошловатую интригу», «и соперничество двух талантов, и любовь с первого взгляда, и сильно запутанный клубок недомолвок и взаимного непонимания и т. д.». Все эти сценарные приемчики — сплошные перепевы и заимствования.

Без жизненной правды ровным счетом ничего не стоят ни кажущаяся занимательность ладно скроенного сюжета, ни хитроумность фабульных «ходов» и «поворотов», ни острота конфликтов, коллизий, ситуаций, никакие прочие ухищрения сценарного ремесла.

Жизненная правда — вот единственный критерий подлинного мастерства кинодраматурга и режиссера.

Статьи «Правды» представляют собой образцы конкретного анализа, показывающего, в какой неразрывной связи находятся идейные и художественные качества произведений искусства. Статьи вскрывают, что для оперы «От всего сердца» и фильма «Спортивная честь» характерны отступления от жизненной правды, искаженное отображение действительности, низкий уровень профессионального мастерства, приложенного авторами к созданию этих произведений.

Статья «Слабый фильм о спорте» указывает на отсутствие четкости в разработке темы. Авторы фильма не проявили заботы «о художественном единстве, о развитии сюжета». Действие перебивается «мельканием вставных хроникальных кадров», разбавлено множеством побочных, случайно введенных эпизодов, а потому «раздроблено, лоскутно». Есть сцены, «художественно не подготовленные, психологически не мотивированные». В событиях нет логики. Постановщик не нашел художественных приемов для раскрытия содержания, динамику подменил стремительным и сумбурным движением, нисколько не помогающим движению сюжета. Игра актеров примитивна, у некоторых из них чувствуется скованность, робость, применяются штампованные приемы и т. д.

Выступление «Правды» призывает и обязывает всех деятелей советского кино еще серьезней

относиться к творческой работе, глубже вникать в советскую действительность, неустанно повышать уровень своего профессионального мастерства.

Без изучения материала, без любовного отношения к нему, без заботы о совершенстве художественной формы не создать произведений, двигающих советское киноискусство вперед!

Большевистски принципиальная и конкретная, объективная и нелицеприятная критика, образцы которой даны статьями «Правды», должна послужить примером для всей кинематографической общественности.

Без всемерного развертывания критики и самокритики, без повышения требовательности к создаваемым произведениям не может развиваться советское киноискусство!

«Правда» указала, что «Министерство кинематографии СССР не обнаружило достаточной требовательности к творческому коллективу фильма» и что «не до конца выполнил свою роль Художественный Совет, который хотя и критиковал сценарий, но не потребовал и не добился серьезной его переделки».

Критика «Правды» обязывает также неизмеримо повысить требовательность во всех звеньях кинематографического производства и управления, сверху и донизу, в республиканских министерствах кинематографии, на студиях и в постановочных коллективах.

Неотложной задачей является развертывание самой непримиримой — направленной на создание полноценных в идейно-художественном отношении кинопроизведений и на повышение мастерства — самой принципиальной критики и самокритики в домах кино, в творческих секциях, на страницах газеты «Советское искусство» и журнала «Искусство кино».

Советскому киноискусству дано очень много.

Оно окружено вниманием и повседневными заботами большевистской партии.

Оно пользуется любовью великого советского народа.

Но кому много дано, с того много и спросится!

Миллионные зрители ждут от мастеров кино новых и новых произведений, правдиво воплощающих образы социалистической действительности, воспевающих величие дерзаний советского человека, красоту и богатство его духовного мира.

Миллионные зрители требуют, чтобы каждое новое произведение киноискусства волновало своим художественным качеством, доставляло радость и наслаждение, которые несет в себе высокое искусство социалистического реализма, и вдохновляло на труд, на подвиг, на борьбу за коммунизм.

Полностью ответить на предъявляемые к ним день ото дня растущие запросы деятели советского кино смогут только при условии неустанного совершенствования своего мастерства, смелого развертывания критики и самокритики, воспитания в себе высокой требовательности, взыскательности и полной нетерпимости к недостаткам!

А. Грошев

ОБРАЗ НАШЕГО СОВРЕМЕННИКА В КИНОИСКУССТВЕ

Буржуазная кинематография возникла и развивалась в тот исторический период, когда характерной особенностью, характерной чертой буржуазной культуры, литературы, искусства уже являлись упадок и разложение, вытекающие из упадка и загнивания капиталистического строя. «Ушли безвозвратно времена, — говорил А. А. Жданов на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, — когда буржуазная литература, отражая победы буржуазного строя над феодализмом, могла создавать великие произведения периода расцвета капитализма. Теперь идет всеобщее измельчание и тем, и талантов, и авторов, и героев».

Печатью этого процесса всеобщего идейно-творческого измельчания отмечена вся история буржуазного киноискусства. Развиваясь в эпоху загнивания капитализма, оно не создало и не могло создать образа положительного героя этой эпохи.

Так же, как и в буржуазной литературе эпохи упадка (о чем говорил А. А. Жданов), «знатными людьми» буржуазных кинопроизведений являлись и являются «воры, сыщики, проститутки, хулиганы» либо люди ущербные, душевно опустошенные, сеющие с экрана безысходный пессимизм.

Только советское киноискусство, отражающее социалистическую действительность, одухотворенное великими идеями Ленина—Сталина, смогло создать образ положительного героя нашего времени. Это образ передового человека современности, строителя коммунистического общества, борца за светлое будущее человечества.

Именно социалистическая действительность, где «свободное развитие каждого является условием свободного развития всех» (Манифест Коммунистической партии), создала условия для рождения в киноискусстве подобных героев. «Уничтожение частной собственности, — писал К. Маркс, — представляет полное *освобождение* всех человеческих чувств и свойств»[1]. Победа социализма, ликвидация эксплоататорских классов, принятие Сталинской Конституции создали все возможности для невиданного расцвета способностей народа и отдельной личности. Отражением этого явления действительности и было возникновение в советском киноискусстве образа нового героя, строителя коммунизма.

В первые годы после революции новые герои советских кинофильмов проявляли себя главным образом в политической деятельности, в своем отношении к революции. Осознание героем своих классовых интересов и задач в революции было кульминационным пунктом развития характера, скажем, таких персонажей, как Ниловна из фильма «Мать», Иван из «Конца Санкт-Петербурга».

В годы, когда начинает наиболее ярко проявляться социалистическое отношение к труду, ведущей в советском киноискусстве становится тема борьбы с буржуазными пережитками в психологии людей.

Впервые эта тема была ярко выражена в фильме «Встречный» в образе кадрового рабочего Бабченко. Фильм показывал, как творческий социалистический труд облагораживает советского человека.

Тема творческого, свободного труда нашла свое дальнейшее развитие в образе новатора производства, потомственного шахтера Козодоева в фильме «Большая жизнь» (1 серия).

Яркий и волнующий своей глубокой правдивостью образ Козодоева многими своими чертами напоминает образ Бабченко. Это люди одного поколения рабочих, испытавшие изнуряющий подневольный труд на капиталистических заводах и шахтах. Только при советской власти они познали радость труда и ощутили высокое общественное значение своей деятельности. Вместе с тем эти образы отражают собой два различных этапа развития советского общества.

В образе Бабченко показано духовное формирование советского рабочего в первые годы социалистического строительства, когда в психологии людей были еще сильны пережитки прошлого.

В образе же Козодоева ярко отражен новый культурный и политический рост рабочего класса, ознаменовавшийся появлением стахановского движения, рождением в рабочем классе новых героев, которых еще не было в годы первой сталинской пятилетки.

Фильм «Большая жизнь» (1 серия) в образе Балуна частично затрагивал также и тему воспитания молодого поколения советских рабочих. Однако черты нового, присущие молодым рабочим, не были еще ярко выражены в образе Балуна.

Во всех этих образах, разных по своему содержанию и внешнему облику, была одна общая черта: все они раскрывались в новом отношении к труду, в отношении к социалистическому производству. И это вполне естественно, ибо отношение к труду есть самое важное и самое главное, что составляет содержание образа нового человека и определяет особенность его характера.

В фильме «Комсомольск» мы также видим, как в труде выковывается у молодежи упорство, стойкость, мужество и неутомимость. Вместе с тем этот фильм показывал, как в отношениях между людьми рождаются новые, невиданные и не могущие быть в буржуазном обществе этические нормы, как складываются новые характеры людей.

Новое в изображении героя отличает и кинокомедии «Богатая невеста», «Трактористы», «Свинарка и пастух». В этих кинокартинах с особой силой воспевается, поэтизируется труд колхозника, как дело чести, дело славы, дело доблести и геройства.

На высоком художественном уровне, глубоко и полно показаны типические черты характера нового человека в образе крестьянки Александры Соколовой («Член правительства») — волевой, целеустремленной женщины колхозной деревни.

Советское киноискусство сильно тем, что оно черпает образы своих произведений из самой действительности. Однако формирование нового типа человека в жизни — это только возможность для создания такого образа на экране. Чтобы эта возможность превратилась в действительность, нужно, чтобы работники киноискусства доросли до глубокого понимания жизненных явлений, духовного мира, дел и устремлений новых героев.

«Не понимая дел, — писал В. И. Ленин, — нельзя понять и людей иначе... как внешне. Т. е. можно понять психологию того или другого участника борьбы, но не с м ы с л борьбы, не з н а ч е н и е ее партийное и политическое»[1].

---

[1] Сборник «Маркс—Энгельс об искусстве», 1937, стр. 132.

[1] Письма Ленина Горькому, Партиздат, 1936, стр. 37.

Такое понимание не сразу стало одинаково доступно для всех художников. Оно пришло по мере овладения ими теорией марксизма-ленинизма и творческим методом социалистического реализма, пришло в напряженной борьбе со всякого рода влияниями буржуазного киноискусства.

Схематическое, поверхностное, а иногда эстетско-формалистическое, искажающее действительность изображение на экране рабочих, крестьян, партийных работников было характерно для ряда кинокартин начала тридцатых годов.

Примером может служить фильм «Дела и люди», в котором образ главного героя — рабочего Захарова — давал извращенное представление об ударнике. Надломленность, надрыв, внутренняя раздвоенность, приписанная авторами Захарову, никак не были характерны для советского рабочего. И грубые поступки, и некультурность языка, и все иные натуралистически воспроизведенные признаки отсталости Захарова авторы пытались выдать за черты народности его характера.

Страдал некоторой искусственностью и образ секретаря парткома Васи в фильме «Встречный». Особое подчеркивание в образе Васи черт «рубахи-парня», человека с хитринкой, «себе на уме», заслонило в характере партийного руководителя его главные, существенные качества. При всей своей внешней обаятельности Вася в роли партийного руководителя выглядел легковесным. Естественно, что такой образ, в котором не было большого художественного обобщения, не пережил своего времени и не оставил глубокого следа в истории советского кино. Почему, например, до сих пор продолжает волновать советского зрителя образ Шахова из фильма «Великий гражданин»? Потому, что образ Шахова раскрывается в фильме жизненно и разносторонне, в делах и поступках, характеризующих главное, наиболее существенное и типическое в облике партийного руководителя, а именно: политическую страстность и целенаправленность, горячую любовь к народу и жгучую ненависть к врагам, ясность ума и глубину чувств, твердость воли и простоту в обращении.

Еще в 1929 году товарищ Сталин в беседе с работниками кинематографии указывал на огромную ответственность, которая возлагается на творческих работников кино. Нельзя выдумывать образы и события, сидя у себя в кабинете. Надо брать их из жизни, для чего нужно внимательно изучать жизнь, учиться у нее. Вождь партии обращал особое внимание кинорежиссеров на необходимость серьезного отношения к каждому поступку героя, ибо о каждом таком поступке будут судить миллионы людей.

Сталинское определение метода социалистического реализма и постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций помогли творческим работникам кино освободиться от чуждых влияний на искусство, окрылили передовых советских художников в их борьбе против вульгарного социологизма и буржуазного эстетства, воодушевили на создание правдивых и высокоидейных кинофильмов о новых людях, борцах за победу социализма.

Огромный рост советского киноискусства, идейно-творческая зрелость его мастеров, овладевших методом социалистического реализма, нашли замечательное выражение в фильме «Чапаев».

Показанный на экране образ легендарного полководца стал любимым и близким нашему народу потому, что правдиво и ярко воплощал в себе типические черты русского народного характера. Здесь уместно вспомнить высказывание В. Белинского о подлинной и мнимой народности характера. «Никто, — писал он, — принадлежа народу, не может не быть народным, да та беда, что в одном черты народности обозначены слабо, вяло и незаметно, а другой представляет собою хотя и резко, но зато не такие стороны народности, которыми можно было бы гордиться. Всякий немец курит табак и ест картофель... но не всякий немец — Гёте или Шиллер. Сколько на Руси найдется людей, которые умеют петухом кричать и любят в трескучие морозы окунуться в реке; но из этого еще не следует, чтоб каждый из этих людей был Суворов»[1].

Перефразируя слова Белинского, мы можем сказать: сколько среди героев гражданской войны было людей вспыльчивых, которые могли, скажем, ломать табуретку в пылу гнева, но не каждый из них был Чапаев... И постановщики фильма и Б. Бабочкин, исполнявший роль Чапаева, старались донести до зрителя этот своеобразный сплав характера во всей его самобытности и непосредственности. Но при этом они стремились подчеркнуть главное — те черты народности образа, которые составляют существенное содержание характера, а не только внешнюю форму поведения героя, выделить то, чем, по выражению Белинского, можно гордиться.

Чапаев на экране противоречив так же, как он был противоречив в жизни. В нем боролись новое со старым, настоящее с прошлым.

«Для диалектического метода, — учит товарищ Сталин, — важно прежде всего не то, что кажется в данный момент прочным, но начинает уже отмирать, а то, что возникает и развивается, если даже выглядит оно в данный момент непрочным, ибо для него неодолимо только то, что возникает и развивается»[2].

Заслуга авторов фильма заключается в том, что в образе Чапаева они увидели и показали не столько его прошлое, сколько настоящее и будущее. Именно в «Чапаеве», в картине глубоких идей и большой патриотической страстности, впервые широко раскрываются огромные возможности кино в художественном отражении и познании действительности, которым только в условиях социалистической действительности дано было обнаружиться с такой полнотой.

Наиболее ярким показателем расцвета социалистического искусства явилось создание на экране образов величайших из наших современников, в чьем лице нашел самое полное воплощение идеал человека социалистической эпохи, — Ленина и Сталина. К решению этой сложнейшей задачи советское киноискусство оказалось полностью подготовленным; к этому времени оно уже создало целую галерею положительных образов — партийных и непартийных большевиков, подлинных ленинцев.

☆

Беспредельная любовь миллионов простых советских людей к своей социалистической Родине, преданность их делу Ленина—Сталина, чувство дружбы между народами, упорство и настойчивость в труде и борьбе — все эти драгоценные качества, воспитанные большевистской партией, с особой силой проявились в годы Отечественной войны. Вполне естественно, что советский патриотизм явился генеральной темой послевоенных кинопроизведений, главным определяющим качеством создаваемых ими образов наших современников.

Советские кинофильмы последнего времени создали замечательные образы советских патриотов: большевика Проценко, комсомольцев Олега Кошевого, Любы Шевцовой, Ули Громовой, Сергея Тюленина («Молодая гвардия»), летчика Алексея Мересьева («Повесть о настоящем человеке»), рабочего Алексея Иванова («Падение Берлина»), майора Кузьмина («Встреча на Эльбе»), хозяйственника Батманова, инженера Ковшова («Далеко от Москвы»), семью шахтеров Недоля («Донецкие шахтеры»), Героя Советского Союза Тутаринова («Кавалер Золотой Звезды») и т. д. Правдиво показав на экране героические поступки, мысли и чувства советских патриотов, советское киноискусство поднялось еще выше, сделало новый, значительный шаг вперед в решении проблемы образа нашего современника.

Только в стране социализма могли быть такие беспримерные в истории всех войн поступки, как подвиги Александра Матросова, Зои Космодемьянской, Алексея Ма-

---

[1] В. Белинский, Собр. соч., ГИХЛ, т. II, 1948, стр. 709.
[2] История ВКП(б), Краткий курс, 1945, стр. 101.

ресьева, Марии Мельникайте и многих других героев войны. В образах этих мужественных комсомольцев, как в фокусе собраны замечательные типические черты советских героев.

Это обстоятельство позволило художникам кино показать советский героизм не только в вымышленных образах, но и путем непосредственного воспроизведения на экране биографий исторических героев войны, поскольку их жизнь и поступки олицетворяют собой жизнь и поведение советских патриотов. Такого рода биографически документальные фильмы, занявшие большое место среди послевоенных картин, еще и еще раз указывали на жизненные истоки советской кинематографии, на дальнейшее развитие в ней тенденции к слиянию прекрасного в искусстве с прекрасным в жизни.

Заслуженно пользуется огромным успехом у зрителя кинокартина «Молодая гвардия». Секрет ее успеха прежде всего надо искать в литературном источнике, давшем постановщику богатый жизненный материал и разнообразные характеры героической молодежи, нарисованные писателем с искренней теплотой и большой любовью. Однако, показав биографии героев, автор романа не раскрыл воспитательную, руководящую роль партии.

Когда С. Герасимов попытался в первом варианте фильма механически переложить роман на язык кинематографии, то эти недостатки книги выступили особенно выпукло и резко, ибо киноискусство обладает большей наглядностью и огромной силой обобщения. Партийная критика помогла С. Герасимову по-иному осмыслить произведение А. Фадеева во втором варианте фильма и не только показать героизм молодогвардейцев, но и создать яркие образы большевиков, показать роль партии в руководстве деятельностью подпольной комсомольской организации. Для художника стало ясным, что без показа руководящей роли партии в деятельности комсомола нельзя создать правдивого художественного произведения о советской молодежи, ибо одно из основных требований реалистического искусства гласит: надо показывать типические образы в типических обстоятельствах.

Мысль о том, что молодогвардейцы тесно связаны в своих действиях с большевистским подпольем и осуществляют общий план партизанской войны, красной нитью проходит через весь фильм. Это мы наглядно видим в сценах встреч Любы с Проценко, прихода на квартиру Шевцовых Валько, сообщения Любы на заседании «Молодой гвардии» о задачах, которые поставлены перед комсомолом партизанским центром, в сцене организованного по указанию Проценко обсуждения поведения Стаховича и в других сценах.

Все это придало фильму большую идейную глубину и сюжетную стройность: поступки молодогвардейцев приобрели большую целеустремленность и обоснование. Фильм представляет собой не иллюстрацию романа, а как бы сгусток его; образы даны концентрированно и раскрываются главным образом «самосильно», в действии, через слова и поступки.

С наибольшей наглядностью это можно проследить, например, на режиссерской трактовке образа Любы Шевцовой. В романе мы впервые встречаемся с Любой, когда она дерзко и озорно разговаривает с милицейским работником, покидающим город. По началу еще трудно определить, кто она. Такая экспозиция Шевцовой в романе немало способствовала созданию впечатления, что то дело, ради которого комсомолка осталась в городе, слабо организовано и предоставлено стихийному течению. Иначе знакомит нас с Любой С. Герасимов. В первом же эпизоде фильма перед нами появляется вдумчивая, серьезная девушка. Она получает задание от партизанского центра, причем у нее уже заранее созрели планы, что она будет делать и как будет вести себя. Об этих планах она рассказывает Проценко. Она будет «Любкой-артисткой», такой ее знают в городе, так она будет держать себя перед немцами. В последующих сценах мы со все возрастающим интересом следим, как ярко раскрывается этот замечательный образ жизнерадостной и разносторонне одаренной советской девушки. Люба Шевцова чарует нас своей непосредственностью, смелостью, доходящей до дерзости, веселым озорством и неиссякаемым оптимизмом.

Олег Кошевой в романе выглядел не по летам взрослым: он разговаривал и действовал так, как это свойственно зрелому партийному руководителю, а не юноше. Здесь яснее всего можно было обнаружить нарушение пропорции между молодежью и старым поколением, существующее в литературном произведении.

Кинорежиссер вернул Кошевому его юность, непосредственность молодости, и образ зазвучал правдивее и убедительнее.

Если в образе Любы Шевцовой героическая тема раскрывается в сочетании комедийного и драматического действия, а в образе Олега Кошевого — в последовательно драматическом, трагедийном развитии, то свое глубокое лирическое выражение она находит в чудесном образе Ули Громовой. Уля не менее активна, чем другие ее товарищи. Но из всей группы молодогвардейцев ее выделяет свойственное ей глубокое поэтическое чувство, органически связанное с очень серьезным и чутким отношением к жизни, товарищам, с очень требовательным отношением к себе самой. Уля Громова — это цельный и гармоничный образ, это живое воплощение лучших черт советской молодежи, ее страстных порывов, любви к красоте, чуткой совести. В минуты сильного волнения она обращается к поэтической форме выражения обуревавших ее чувств — к стихам, к родной песне. Уля любит и любима, и рядом с любимым, показывая пример мужества другим, гордо и бесстрашно встречает смерть. Таков героический и глубоко поэтический образ Ули Громовой.

В яркие романтические тона окрашен в фильме образ Сергея Тюленина. Его характер причудлив и угловат. Внешне он несколько груб и неотесан. Но сквозь эту внешнюю оболочку просвечивает гордая, благородная душа юноши. Его смелость беспредельна. Он весь — воплощение действия, подсказываемого ему чувствами советского человека. Его героические поступки естественны для пылкой натуры молодого патриота.

Образ Сергея Тюленина в большей степени, чем другие образы фильма, показан в развитии. Отважный юноша, смелый и дерзкий партизан, который руководствуется больше чувством, чем разумом, в начале фильма, он становится вполне организованным деятелем подпольной комсомольской организации в конце картины. В этом развитии характера Сергея опять-таки реализуется основной идейный замысел режиссера — показ влияния партии.

Некоторые критики указывали на то, что фильм «Молодая гвардия» будто бы потерял поэтическую интонацию, свойственную роману, что образы молодогвардейцев лишены героической приподнятости и что это якобы произошло в результате тяготения С. Герасимова к фильму-документу, к прозаизму. Вряд ли можно согласиться с этим.

С. Герасимов — горячий сторонник повествовательного романного сюжета в киноискусстве, дающего, по его мнению, возможность полнее и ярче раскрыть образ-характер. Он стремится показать разносторонне и в разнообразных нюансах сложную жизненную коллизию, увидеть героя в быту, в повседневной жизни, заглянуть в самые тайные уголки его души. Он избегает в кинодраматургии острых ситуаций, неожиданных сюжетных поворотов, сложного клубка интриг, а старается проникнуть в глубь образа, передать подробности, задержаться на психологических деталях.

В фильме о молодогвардейцах С. Герасимов остался верен своим основным творческим установкам, но одновременно многое пересмотрел и усовершенствовал. Так, много нового внесено режиссером в манеру актерской игры. В своих прежних работах С. Герасимов, добиваясь от актера большей правдивости, простоты, максимальной естественности и обыденности разговора, иногда терял чувство меры, искусственно приглушал речь актеров до «шепотка», пренебрегая яркостью. Это понижало тонус действия, придавало ему нарочито прозаическую окраску и умаляло впечатляющую силу образов.

Героичность образов молодогвардейцев потребовала более яркой и выразительной речи, более патетичной интонации. С экрана действительно зазвучали героические слова, но (и здесь сказались положительные стороны стиля С. Герасимова) эти слова произносятся актером без напыщенности и крикливости, а сдержанно. Крикливость порождается слабостью. А в сдержанности мы чувствуем большую внутреннюю силу героя, его волевую собранность, убежденность и искренность. Создавая ощущение большой жизненной правды, такая новая манера актерской игры, которой добился С. Герасимов, не только не снизила, а значительно усилила поэтическое звучание фильма.

Осуществляя свой основной замысел, переосмыслив роман в свете партийной критики, С. Герасимов придал большую по сравнению с романом стремительность и направленность образам, подчинив их развитию главной темы. При этом, сообщая им более деятельный характер, он сохранил поэтичность литературных прообразов, дал зрителям почувствовать в каждом поступке молодогвардейцев сложный и прекрасный облик молодого советского человека, его высокую мораль, волевые качества, обеспечившие победу. В фильме предстали и глубоко индивидуальные образы наших молодых современников и вместе с тем как бы групповой портрет коллективного героя.

☆

Перед авторами фильма «Повесть о настоящем человеке», которые задумали показать на экране трагедию летчика, потерявшего обе ноги, и его беспримерный героизм, стояла опасность впасть в тон скорбного умиления жертвенностью героя и вызвать у зрителя чувство сентиментального сострадания. Но авторы пошли по правильному пути. Они решили создать жизнеутверждающий образ и подчинили этому замыслу и драматургию фильма, и режиссерскую, и актерскую трактовку сценарных образов.

«Философия «мировой скорби» не наша философия. Пусть скорбят отходящие и отживающие», — писал товарищ Сталин Демьяну Бедному[1]. Известно также, какое одобрение товарища Сталина вызвала заключенная в сказке М. Горького «Девушка и Смерть» идея жизнеутверждения (Любовь, побеждающая Смерть). Жизнеутверждающее начало характерно для всего советского искусства.

В основу драматического конфликта фильма авторы положили преодоление Мересьевым своей физической неполноценности во имя высокой идеи служения Родине, сознательно отказавшись от показа многого из того, что было в повести. Например, в картине не показана существующая в повести сцена с любимой девушкой Олей, так как при перенесении на экран эта сцена могла бы увести в сторону от основной идеи и придать кинокартине налет сентиментальности. По этим же мотивам была изъята из фильма линия танкиста Гвоздева и его невесты Анюты.

Постановщик сосредоточил внимание на показе не внешней стороны подвига, а внутреннего мира героя. Кадры, показывающие, как в течение восемнадцати суток Мересьев ползет по снегу, идут почти без реплик. Казалось, они могли бы выглядеть скучными и утомительными. Но этого не случилось — они смотрятся с неослабевающим напряжением и интересом. П. Кадочников приковывает внимание зрителя передачей тончайших оттенков психологического состояния героя; страдания переданы им с большим чувством меры, без нажима. Преобладает главная тема: «А все-таки не плен!..»

В сценах в госпитале получает развитие тема руководящей и воспитательной роли партии. В ярком и убедительном воплощении этой темы главную роль играет обаятельный образ комиссара Воробьева — большевика кристальной чистоты, высоких душевных качеств и большой мудрости. Все его разговоры и советы, лишенные и тени дидактики, носят удивительно искренний, задушевный характер.

«Ты же советский человек!» — таков лейтмотив всех сцен в госпитале. В этих словах, которые Воробьев говорит очень просто и вместе с тем с огромной душевной теплотой и проникновенностью, выразительно передано чувство гордости советского человека за себя, за страну, способную рождать героев.

— Ты же советский человек!..

Мересьев слышит этот ободряющий призыв от комиссара, по существу обреченного на смерть. Но тем победоносней звучит заключенная в этих словах жизнеутверждающая сила, которая вливается в Мересьева и укрепляет его готовность на подвиг.

В строгих, величавых тонах сделана режиссером небольшая, но крайне выразительная сцена похорон комиссара.

— Кого хоронят? — спрашивает кто-то.

— Хоронят настоящего человека, большевика хоронят! — отвечает Мересьев.

В этих словах Мересьева дана обобщающая характеристика образа комиссара, еще глубже осветившая основную жизнеутверждающую идею фильма. А сцена похорон, трагедийная в своей основе, естественно и логично переходит в оптимистические по общему тону эпизоды, излагающие дальнейшую судьбу Мересьева.

Показав на основе документального материала подлинные истоки героизма и мужества, упорства и настойчивости советского человека в достижении своей цели, показав его готовность преодолеть любые трудности во имя Родины, фильм «Повесть о настоящем человеке» полным голосом говорит о животворной силе советского патриотизма.

☆

Яркие дополнительные краски внес в образ нашего современника фильм «Встреча на Эльбе», развивающий идею неоспоримого морально-политического превосходства советского человека над людьми капиталистического мира. Главный герой этого фильма — майор Кузьмин, комендант советской зоны немецкого городка — воплощает в себе черты духовного благородства, присущие советскому офицеру. Режиссер Г. Александров, разъясняя замысел фильма, говорил о Кузьмине, как о представителе того поколения советских людей, которое «получило боевую закалку в огне Великой Отечественной войны и расправляет сейчас свои могучие орлиные крылья»[1].

В столкновениях с людьми враждебного лагеря, во встречах с друзьями — простыми и честными людьми Германии и США — проявляется богатство натуры Кузьмина, раскрывается его многогранный характер. Кузьмин обладает ясным умом, всегда находчив, тактичен, в нем видна сильная воля, он держится с чувством большого достоинства. Испытывая гордость за свою страну, он с полным уважением относится к национальному чувству других народов. Решительно уничтожая корни фашизма, он деятельно помогает становлению новой, демократической Германии. Он проявляет себя не только как офицер, на которого возложены обязанности коменданта, но и как зрелый политический деятель, умный дипломат, умелый воспитатель.

Фильм «Встреча на Эльбе» с новой стороны осветил характер советского человека, ярко раскрывшийся в годы Отечественной войны и в послевоенное время.

Этот фильм показал также, как велики и разнообразны художественные средства советского киноискусства как искусства социалистического реализма и каким мощным оружием оно является в борьбе с империалистической идеологией.

(Окончание следует.)

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 6, стр. 273.

[1] «Искусство кино», № 3, 1949, стр. 36.

Л. Живов

О МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ФИЛЬМА

Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» оказало огромное влияние на творчество советских композиторов, позволило им отбросить груз буржуазно-модернистических заблуждений, обратить свои силы на создание музыки, выражающей чувства и мысли советского человека. Для большинства произведений советской музыки, созданных за последние годы, характерны ясность формы и мелодическая полнокровность.

Процесс высвобождения сил музыкального искусства из оков формализма нашел свое отражение и в музыке к кинофильмам.

Показательна в этом плане эволюция творчества Д. Шостаковича. Основными вехами его творческой биографии последних лет явилась работа над музыкой фильмов «Мичурин», «Встреча на Эльбе», «Падение Берлина».

Еще в музыке к «Мичурину» сложился круг образов, которые можно охарактеризовать словом «цветение». Это светлые образы радостного созидательного труда. И не случайно вслед за «Мичуриным» композитор создает свою замечательную «Песнь о лесах», интонационно весьма близкую к темам «Мичурина».

В фильме «Встреча на Эльбе» композитору удалось поднять и музыкально воплотить большую гражданскую тему борьбы за мир. Впервые в этом фильме мощно зазвучал гимн миру, открывший новый жанр в советской песенной литературе.

В музыке к фильму «Падение Берлина» синтезированы и творчески переосмыслены образы многих лет работы Шостаковича. Радостное оптимистическое мировоззрение характеризует музыку этого фильма. Особенно удалась композитору сцена народного ликования в финале картины.

В эти же годы в киномузыке мы отмечаем большие творческие удачи И. Дунаевского («Кубанские казаки»), А. Хачатуряна («Сталинградская битва»), Д. Кабалевского («Мусоргский») и др.

Большое значение для дальнейшего развития советской музыки имеет редакционная статья «Правды» «Неудачная опера» — о постановке оперы «От всего сердца» в Большом театре. Эта статья учит принципиальному большевистскому подходу к оценке произведений искусства. Она является программным, направляющим документом для всего советского искусства и в особенности музыки, в том числе и музыки фильма.

Статья снова напоминает, что советские композиторы должны создавать такие произведения, «в которых были бы правдиво воплощены образы нашей современности, раскрыты красота и богатство духовного мира советских людей. Советский народ ждет оперы, которая заставила бы волноваться зрителя и по своим художественным качествам стояла бы на высоком уровне подлинного искусства».

Нет слов, что в ряде случаев интонационно правильное решение, простой музыкальный язык, так называемая «доходчивость» маскировали недостаточное владение формой, примитивную гармонизацию, бедную оркестровку. Иначе говоря, профессиональные требования к качеству музыки были снижены. Между тем еще Белинский писал:

«Каждое произведение искусства непременно должно рассматриваться в отношении к эпохе, к исторической современности, и в отношениях художника к обществу... С другой стороны, невозможно упускать из виду и собственно эстетических требований искусства. Скажем более: определение степени эстетического достоинства произведения должно быть первым делом критики. Когда произведение не выдержит эстетического разбора, оно уже не стоит исторической критики».

Выступая на совещании в ЦК ВКП(б), А. А. Жданов указал, что музыка формалистов «перестает отвечать своему назначению — доставлять наслаждение. Но разве эстетическое значение музыки подлежит упразднению?»

На III пленуме Правления Союза советских композиторов Т. Хренников справедливо отмечал, что «не могут быть жизненными... произведения, в которых актуальная советская тема выражена без достаточной глубины, поверхностно, беспомощно в смысле мастерства выполнения, что часто встречается даже при внешне благополучном облике сочинения. Необходимо внутреннее единство глубоко понятых идей и образов нашей современности, совершенство их художественного воплощения при условии подлинной взволнованности композитора идеей произведения. Только так могут быть созданы произведения, которые будут достойны нашей великой эпохи, которые смогут выполнять свою роль в коммунистическом воспитании народа».

Следовательно, вопросы мастерства, вопросы высокой профессиональной культуры не должны выпадать из поля зрения творческого работника для того, чтобы он смог успешно справиться с высокой задачей воплощения духовного мира нового советского человека.

Забвение этого положения привело композитора Г. Жуковского и Большой театр к неудаче. Забвение этого положения сказалось и на музыке фильмов различных жанров, выпущенных в последнее время.

Правда, в музыке многих из этих картин обращают на себя внимание общие черты: ее доступность и народный характер, демократичность музыкального языка. Вместе с тем по остроте музыкальных характеристик, яркости материала, мастерству гармонизации и инструментовки фильмы эти далеко не равны.

Например, к безусловно сильным сторонам музыки Т. Хренникова к фильму «Донецкие шахтеры» можно отнести богатый песенный материал, великолепную стилизацию старых донецких песен и танцев. Но симфонический эпизод пуска угольного комбайна не удался композитору. Принципиальное решение верно: в основу положено не натуралистическое воспроизведение звуков работающего комбайна, а материалы песни шахтеров, то есть на первый план выдвигаются люди, а не машины. Но инструментована музыка неудачно, переплетения тем не получилось, и музыкально эпизод выглядит неубедительно. Видно, что композитор мало поработал над этим решением.

Здесь уместно вспомнить слова крупнейшего советского музыковеда И. Глебова (Б. Асафьева): «Мало лишь ощутить выражаемое, а надлежит и долго, долго помучиться и поработать над верностью и правдой воплощения всего наблюдаемого и пережитого в музыке».

Гениальный русский композитор М. Мусоргский в письмах к В. Стасову рассказывает о своем труде: «Выработка идет изрядная: шесть раз отмеришь, а один раз отрежешь; нельзя иначе, таково что-то внутри сидящее подталкивает на строгость. Подчас рванешься, ан нет, стой! внутренний повар говорит, что суп кипит, а на стол пода-

вать рано — жидок будет, может, придется еще какой корешок или соли подкинуть; ну, повар лучше меня свое дело знает: жду. Зато уж попади только суп на стол — зубы съем».

Вероятно поэтому у М. Блантера — композитора, многие произведения которого завоевали популярность, в его новой работе, музыке к фильму «Спортивная честь», мы не слышим ярких, запоминающихся песен. А номерам бытовой музыки, использованной в фильме, порой нехватает мелодической свежести и подлинно творческой оркестровки.

Либерализм, проявленный к недостаткам музыки, объясняется прежде всего забвением высоких художественных требований, о которых так своевременно напомнила редакционная статья «Правды».

Были недостатки и в музыке к другим фильмам. Так, композитору В. Шебалину, хотя и удалось справиться с трудной задачей написания музыки «без точного национального адреса» к фильму «Заговор обреченных», но как в этой картине, так и в картине «Жуковский» музыке В. Шебалина нехватает света. Преобладание мрачных, трагических интонаций дает неправильную эмоциональную окраску всему строю этих картин.

В фильме «Секретная миссия» композитор А. Хачатурян нашел яркую характеристику для отрицательных героев (например, марш, иллюстрирующий американское наступление), но положительная линия фильма, образы советских героев не получили должного музыкального воплощения.

Музыка к фильму «Далеко от Москвы» (композитор Н. Крюков) решена принципиально верно, но, к сожалению, она недостаточно ярка и самобытна по мелодическому материалу. Кроме того, она иногда иллюстративна (сцена пурги). Недостатки самой музыки усугубляются ее неправильным использованием. Она вплетается в ткань фильма фрагментарно и не имеет времени для развития. Песни, как правило, идут за кадром, закрыты речью и т. д. Это наглядный пример недооценки роли музыки режиссером фильма. Между тем роль музыки в кино велика и ответственна. Музыка может развивать и углублять развитие действия, определять его внутреннее течение. Она повышает впечатляющую силу фильма, служит своеобразным подтекстом того, что изображено на экране, подчеркивает стилевые и национальные особенности фильма.

Мы намеренно говорили здесь о существующих еще недостатках музыки художественных фильмов, не останавливаясь на ее достоинствах. Речь идет о повышении требовательности, о критике «не взирая на лица», ибо сегодня нельзя уже удовлетворяться музыкой, про которую можно только сказать, что в ней «нет ничего предосудительного» и что она-де «не мешает». Нужно добиться высоких творческих образцов, ни на минуту не забывая замечательных слов А. А. Жданова: «Музыкальное произведение тем гениальней, чем оно содержательней и глубже, чем оно выше по мастерству, чем большим количеством людей оно признается, чем большее количество людей оно способно вдохновить».

☆

Своеобразна и по-особенному сложна роль музыки в мультипликационном фильме. Технология производства мультфильма такова, что фонограмма на ряду со сценарием является первичным материалом, по которому художник строит зрительный образ. И если в музыке нет ясного ритмического рисунка, нет яркости и остроты характеристик, то можно с уверенностью утверждать, что впечатляющая сила образов фильма будет значительно ослаблена.

Музыка любого фильма должна подчиняться драматургии произведения и глубоко раскрывать внутренние закономерности внешнего действия. Она должна исходить не только от данной ситуации самой по себе, но и от всего сюжета фильма.

Для музыки мультипликационного фильма особенно важны не только соответствие музыкального и зрительного содержания кадра и эпизода, но и само строение музыки фильма в целом — сочетание музыкальных фраз, предложений, периодов, ритм развертывания тем, чередование нарастаний, кульминаций, спадов.

Если этого нет, если композитор ограничивает свою роль иллюстрацией внешней канвы повествования, то такая музыка неизбежно будет формалистической.

Иллюстративная музыка по существу повторяет в звуках то, что дает зрительный кадр. Если ее отбросить, то содержание кадра, эпизода не изменится.

Правильно об иллюстративной музыке говорит Д. Шостакович: «Считаю, что иллюстративную музыку полностью ликвидировать нельзя, но следует считать более правильным, чтобы музыка раскрывала события и отношение к ним автора. Музыка является очень сильным средством эмоционального воздействия, поэтому она не может быть сведена только к иллюстративной». В этой связи следует напомнить замечательную ремарку Бетховена к 6-й симфонии (пасторальной): «Больше выражения чувства, чем изобразительности».

Это не значит, что композитор должен отойти от зрительного кадра и встать на путь создания музыкальных образов, может быть, очень ценных самих по себе, но не имеющих конкретно ощутимой связи со зрительной частью фильма, не отвечающих строению его ткани. Нет, речь идет лишь о борьбе с внешней иллюстративностью, которая присуща ряду мультипликационных фильмов.

Другими пороками музыки мультфильмов является трафаретность музыкальных характеристик и нередко наблюдаемая пестрота стиля.

Возьмем к примеру фильм «Девочка в цирке». Мы слышим здесь и пионерскую массовую песню, и подражание С. Прокофьеву, и типично цирковую музыку, и сентиментально-лирическую в духе итальянской оперы. Такая клочковатость объясняется опять-таки снижением требовательности, так как В. Оранский — это композитор опытный, одаренный, не раз показавший блестящие творческие образцы (например, в музыке к фильму «Федя Зайцев»). Некоторая пестрота музыкального стиля, блуждания «от Шостаковича к Глазунову и обратно» свойственны и музыке молодого и весьма одаренного композитора К. Хачатуряна к фильму «Когда зажигаются елки».

Наконец, следует отметить не всегда выдержанный национальный колорит. Если в музыке фильма «Сказка о рыбаке и рыбке» (композитор Ю. Левитин) мастерски показан мир русской сказки, если в фильме «Желтый аист» (композитор К. Хачатурян) китайский характер музыки очевиден, то в эстонской сказке «Олень и волк» (композитор Ю. Левитин) музыка совершенно неоправданно строится на русской народно-песенной основе, причем в некоторых эпизодах (например, «Жалоба волка») допускается использование в гротесковом плане специфической интонации русских обрядовых причитаний.

☆

Недостатки, свойственные музыке художественных и мультипликационных фильмов, еще с большей силой проявляются в музыке документальных, видовых и научно-популярных фильмов. Большинство их по традиции, идущей со времен немого кинематографа, до сих пор оформляется компилятивной музыкой. Правда, в этом году для написания музыки к большим документальным картинам о советских республиках были привлечены национальные композиторы — Х. Ахметов, Г. Гасанов, Б. Дварионас, Н. Жиганов, С. Златов, Т. Кокойти, Т. Кулиев, П. Майборода, Р. Муртазин, В. Мухатов, Т. Садыков, А. Скульте, В. Рейман, А. Тулеев, Л. Хамиди, Я. и А. Эшпай и др. Это позволило более полно показать жизнь и культуру (в том числе и музыкальную) национальных республик.

Особенно удалась музыка фильмов «Советская Татария» (композитор Н. Жиганов), «Марийская АССР» (композиторы Я. и А. Эшпай), «Советская Латвия» (композитор А. Скульте).

Но режиссеры мало работают с композиторами, предпочитая итти по проторенной дорожке музыкальной компиляции. Этот вид озвучания подвергся некоторым реформам. В частности, изгнана из репертуара второсортная западная музыка и основным материалом для компиляции служат произведения классиков и советских композиторов. Но сам по себе метод несовершенен, так как не позволяет придать музыкальному оформлению картины композиционное единство. Связки и модуляции носят ремесленный, а не творческий характер, музыка в фильме живет независимой жизнью, как правило, не сливаясь с изображением.

Кроме того, именно в этом жанре есть много недочетов, зависящих от недостаточно творческого отношения к делу музыкальных оформителей, их недостаточно высокого идейно-политического и профессионального уровня. Имеется много случаев вопиющего несоответствия музыки зрительному материалу. К примеру, в географическом фильме «В долине гейзеров» звучит тема из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже», для сюжета «Колорадский жук» используется музыка «Волшебного озера» А. Лядова (Московская студия научно-популярных фильмов). В очерке «Руслановцы» (Куйбышевская студия кинохроники) сюжет «на партийном собрании» идет под музыку симфонии В. Калинникова и т. д.

Почему это происходит? Потому что музыкальные оформители не вдумываются в идею сюжета, а идут по линии внешней иллюстрации действия.

Серьезным дефектом компилятивного оформления является игнорирование национальной музыки. Так, в журнале «Советская Киргизия» из 88 произведений, использованных в компиляции, киргизских оказалось только 8.

Существенным недостатком музыкального оформления является стилевая пестрота. Так, в фильме «Советский Туркменистан» наряду с подлинно туркменской музыкой композитора В. Мухатова звучит стилизованная восточная музыка В. Смирнова. В фильме «Северная Осетия» произведения осетинских композиторов Т. Кокойти и Л. Кулиева перемежаются с произведениями второстепенных дореволюционных композиторов Юферова и Калафатти.

Штампы и трафарет, перенесение одних и тех же музыкальных произведений из картины в картину, стандарт музыкального сопровождения кадров завода, села, кабинета ученого приняли в документальном кино значительные размеры.

Пора всемерно ограничить сферу применения музыкальной компиляции, оставить ее только для киноперiодики. Для всех остальных фильмов нужно писать оригинальную музыку, предъявляя к ней такие же высокие профессиональные требования, как и к музыке художественных фильмов.

Особо следует остановиться на жанре, который до сих пор все еще недостаточно полно у нас представлен. Речь идет о киноконцертах.

Еще в довоенные годы они снискали любовь массового зрителя. Успешно прошли и фронтовые киноконцерты, созданные в годы Великой Отечественной войны. Фильм-концерт «Щит Джургая» удостоен Сталинской премии.

Но сейчас почему-то этот жанр почти исчез из производственных планов киностудий. Между тем, значение его огромно. Советское искусство достигло небывалого расцвета. Высоко идейное, содержательное, оптимистическое, оно борется за мир, за демократию, за прогрессивные идеалы человечества. Наши актеры, певцы, танцоры, музыканты занимают ведущее положение во всем мире по непревзойденному мастерству. Кино может и должно более активно популяризовать достижения всех видов нашего искусства и, обогащая эти достижения специальными кинематографическими приемами, усилить их воздействие на зрителя.

Возможности постановки таких концертов по истине безграничны. Тут могут быть и тематические концерты — «За мир!», «16 республик», «Русская музыка, песня и танец»; и концерты-монографии, например «Капелла «Думка», «Молодые советские музыканты-исполнители», «Театр Образцова»; и сборные программы мастеров искусств, программы эстрадного плана; вечера национального искусства; концерты художественной самодеятельности и т. д.

Советский зритель в самых далеких уголках нашей страны увидит и услышит лучших представителей советского искусства.

Киноконцерты, составленные по хорошо обдуманной программе, поставленные режиссерами, умеющими работать с музыкой, несомненно, еще выше поднимут значение кино как средства эстетического воспитания народа.

☆

К сожалению, до сих пор среди некоторых работников кинематографии бытует теория, что зритель вообще не замечает музыки в кино. Находятся режиссеры, которые не работают над музыкальным материалом с той же тщательностью, с какой они работают над зрительным и речевым. Тем самым они резко снижают художественный уровень своего произведения, потому что зритель воспринимает фильм синтетически, во взаимодействии всех его компонентов.

Музыка в фильме является сильным средством воздействия на зрителя, углубляющим и закрепляющим впечатление от слова и изображения. У музыки должна быть общая устремленность, одно дыхание со зрительным кадром. Она помогает раскрыть не только внутреннее содержание кадра, но и связь между кадрами и эпизодами, единство сюжета в целом.

Режиссеры, которые переняли от немого кинематографа взгляды на музыку, как на вспомогательный элемент картины, лишают себя важнейшего выразительного средства. Очень часто это происходит не по злому умыслу, а из-за недостаточно высокой музыкальной культуры режиссеров, вследствие неспособности их разобраться в звуковой ткани, неумения правильно поставить перед композитором задачу и правильно оценить ее выполнение.

Неумение разобраться в музыке и предъявить к ней высокие требования проявляют и кинокритики. Обычно они считают возможным в большой рецензии ограничиться всего одной фразой о музыке, примерно, в таком плане: «Успеху фильма во многом способствует мелодичная музыка композитора икс» или «К сожалению, музыка фильма (композитор игрек) недостаточно выразительна...»

Роль музыки в кино должна быть поднята.

Музыкальная культура наших фильмов не может не быть высокой. Мы не имеем права делать музыку наспех, снижая требования к музыкальному материалу.

Необходимо, чтобы режиссеры своевременно продумывали музыку, находили для нее правильное место, давали бы ей нагрузку, которая ей по силам, правильно ставили бы творческие задачи перед композиторами. Для всего этого требуется повысить музыкальную культуру режиссеров. Этим пора, кстати, как следует заняться и на режиссерском факультете ВГИК, где до сих пор преподаванию музыки не уделяется серьезного внимания.

Необходимо также повысить музыкальную культуру звукооператоров: они обязаны контролировать запись музыки по партитуре, а партитуры читать не умеют, так как готовящий кадры звукооператоров Ленинградский институт киноинженеров вообще никаких музыкальных знаний своим воспитанникам не дает.

Нам надо чаще, шире и квалифицированнее обсуждать киномузыку как после выхода фильмов на экраны, так в особенности в процессе ее создания.

Композиторам, работающим в кино, надо еще в большей степени проникнуться сознанием глубокой ответственности перед народом и приложить все силы для создания музыки, достойной великой Сталинской эпохи.

Н. Кастелин

ТЕКСТ В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ФИЛЬМЕ

Документальные фильмы получили широкое распространение в нашей стране и пользуются заслуженной популярностью у зрителей. Советские люди с интересом смотрят документальные кинофильмы, рассказывающие о достижениях промышленности и сельского хозяйства, о росте союзных и автономных национальных республик, о строительстве грандиозных гидроэлектростанций и каналов, о Сталинском плане преобразования природы, о жизни и быте советского человека, о борьбе простых людей всех стран за мир во всем мире.

В отличие от игровых картин документальные фильмы запечатлевают жизнь во всей ее непосредственности, знакомят зрителей с конкретными людьми—строителями нового общества, в подлинной производственной обстановке и быту, наглядно рассказывают о природных богатствах нашей Родины. Разумеется, документальные кинофильмы, как и все произведения искусства, отражая типичные характерные черты современной жизни, не ограничиваются простым фотографированием тех или иных явлений, а обобщают подлинные факты действительности.

В основе документального фильма, как и любого произведения кинематографии, лежит изображение. Однако одно лишь киноизображение еще не представляет собой кинофильма. Звуковая атмосфера, музыка, слово являются органической частью любого фильма; они углубляют его идейно-познавательное содержание, повышают художественные качества.

Существует мнение, что документальное кино является сплавом кинематографа и литературы. Это неверно. Документальное кино не является сплавом литературы и кино, так же как оно не является сплавом кино и музыки. Как синтетическое искусство кино впитывает в себя и слово, и музыку, и звук, не теряя от этого своей сущности. Документальный фильм не гибрид литературы и кино, а произведение кинематографии, где ведущая роль принадлежит изображению.

Текст в документальном кино является необычным литературным произведением, он неразрывно связан с изображением, без которого является неполноценным. Но это отнюдь не принижает значения и достоинства текста, как самостоятельного вида литературы.

Роль текста в документальном кино огромна. Хороший, партийно направленный текст неизмеримо повышает познавательное и воспитательное значение документального фильма. От текста очень часто зависит успех фильма в целом. Плохим текстом можно погубить даже очень хороший фильм. Вот почему в создании документального фильма большая ответственность лежит и на авторе текста.

Основное назначение текста — партийно направленная интерпретация явлений и событий, отображаемых на экране, пояснение изобразительного материала и дополнение к нему, помогающие раскрыть идейное содержание картины. Текст должен комментировать изображение, сообщать познавательные данные, обобщать подлинные факты действительности, демонстрируемые на экране.

Конечно, комментарии не могут и не должны носить только информационный характер, ограничиваясь названием городов, фамилий и имен героев и пр. Текст не только комментирует изображение, но и несет в себе познавательные данные, обогащающие изображение, способствующие расширению культурно-политического кругозора зрителей.

В фильме «Советский Казахстан» (текст Б. Горбатова) показаны, например, ангорские козы в сопровождении текста: «Ангорские козы — золотое руно республики». Автор сообщил зрителю, как называются эти козы — это хорошо, но дальнейшее пояснение — «золотое руно республики» по существу ничего не говорит зрителю, ибо автор не подчеркивает, в чем значение этой породы скота и почему она является золотым руном республики. Значительно удачнее в том же фильме автор ознакомил зрителей с архаро-мериносом. Этот эпизод, занимающий 10 метров, автор сопровождает словами: «Архаро-мериносы—это новая порода скота. От дикого архара в ней выносливость и приспособляемость к суровым условиям природы, от мериноса — превосходная шерсть. Эта порода — крупное завоевание советской мичуринской науки». Как видим, здесь автор не только знакомит зрителей с названием животного, но и объясняет особенности этой породы, сообщает интересные познавательные данные и делает обобщение: «Эта порода — крупное завоевание советской мичуринской науки».

Текст должен сообщать познавательные данные, которые непосредственно относятся к предмету фильма, хотя и не всегда совпадают с конкретным изображением. Например, в фильме о той или иной республике зритель может только из текста узнать, каковы данные о ее территории и населении. Такие сведения можно сообщить и на пейзаже и на панораме какого-либо города. Точно так же, показывая какую-либо школу, диктор может сообщить, сколько в республике было школ раньше, сколько стало теперь и какое количество детей обучается в них.

В отличие от технического или научно-популярного фильма текст документально-публицистического фильма, посвященного промышленному предприятию, как правило, не ставит перед собой задачу сообщения чисто технических сведений, а вскрывает общественно-политическую значимость технологических производственных процессов.

В картине, посвященной автозаводу имени Сталина (текст Б. Агапова), есть эпизод о конвейере сборки кабины, снятый оператором с проезда. Автор текста мог бы сообщить здесь много технических сведений о конвейере, о его работе, о его деталях.

Однако автор не пошел по этому пути. Эпизод, занимающий 23 метра, он сопроводил словами: «Ритм—это закон жизни автозавода. Секунды так же важны для его работников, как миллиметры и микроны. Каждая из этих кабин имеет не только строго определенные размеры, она должна быть сделана в строго определенное время. Ни на минуту дольше, ни на минуту позже. Если она опоздает, придется остановить конвейер, то есть нарушить ритм всего завода. Тогда зазвенели бы тревожные звонки, замигали бы сигнальные лампы и по всему заводу разнеслась бы весть, что сборка автомобиля прервалась, что главный конвейер ждет».

Здесь прекрасно разъяснено значение ритма в работе, принципы конвейера, важность исключительной точности и быстрого изготовления деталей, последствия остановки конвейера. Все эти сведения имеют и познавательное значение.

А вот другой пример. В картине «Земля родная» (текст Е. Кригера и Ю. Смирнитского) есть большой эпизод, по-

священный возвращению на родину демобилизованных советских воинов. Зритель видит, как демобилизованные казаки встречаются со своими родными: радостные, взволнованные лица, слезы радости, объятия. Здесь всякое пояснение, любой текст были бы неуместными, излишними, ибо зритель и без того ощущает взволнованность этой встречи. Лишь в конце этого большого эпизода, идущего на музыке, авторы дали всего одну фразу: «Ну, вот и дома...» Прекрасно звучат эти слова! Они лаконично подводят итоги волнующей встречи и обобщают все, что видел зритель.

Текст позволяет делать и большие политические обобщения на отдельных фактах действительности. Так, текст киноочерка об одном ремесленном училище расскажет о внимании, которое уделяют партия и правительство подготовке и воспитанию новых кадров для нашей промышленности вообще. Текст в киноочерке, посвященном одному стахановцу, подчеркнет значение и размах стахановского движения в целом по нашей стране.

К сожалению, тексты многих документальных фильмов до сего времени страдают очень существенными недостатками, часто они отличаются многословием и выспренностью, в них отсутствуют необходимые простота и выразительность. Как правило, документальные фильмы явно перегружены словесным материалом. Такая перегрузка раздражает зрителя, мешая ему самостоятельно и активно воспринимать изображаемый материал. Очень часто мы встречаемся с трафаретными, шаблонными выраженчями.

Существенным недостатком является пояснение кадров, которые и без того совершенно ясны зрителю. Например, в очерке «Сталевары» (текст Л. Огнева) зритель видит, как в печь вводится руда, при этом текст гласит: «В печь вводится руда»; на экране зритель видит кипящую сталь, диктор поясняет: «Сталь готова»; зритель видит, как сталевары Гусев и Амосов, сидя за столом, беседуют, а диктор поясняет: «Шла задушевная беседа». Таких примеров можно было бы привести много. Назойливому многословию и трескотне необходимо объявить решительную борьбу.

Нередко в текстах документальных фильмов проявляется тенденция к сенсационности. Стремление во что бы то ни стало удивить зрителя, сообщить ему о чем-то совершенно необычном приводит к нелепым и фальшивым текстам. В фильме «Великий пример» (текст И. Бачелиса) показан эпизод: стоит корова-костромичка. На этот эпизод ложится текст: «Колхозные коровы костромской породы дают такие удои, что эту корову назвали Волшебницей». Автор не конкретизирует, какие удои дает Волшебница. К тому же совершенно очевидно, что кличку она получила при рождении — какие же удои могла давать телушка?

Некоторые считают, что в документальном кино текст должен доминировать и вести за собой изображение. Это может быть справедливым только по отношению к очень плохому изображению, которое приходится «спасать» текстом. В хороших же картинах, где изображение стоит на высоком уровне и правильно отражает действительность, всякая попытка «вести» изображение текстом приведет к явным неудачам.

Конечно, текст документальных фильмов должен быть эмоциональным, образным, художественным. Но художественность и образность должны сочетаться с документальной точностью.

Текст документального фильма не может допускать художественных вольностей и узорчатых выражений в ущерб точности и логике. К сожалению, авторы многих текстов об этом забывают. В фильме «Слово лесорубов» (текст Н. Богданова) автор сопроводил лесной пейзаж словами: «Это стоят на корню дома и мосты, бумага и спички, корабли и шпалы, леса новостроек». Между тем зритель все-таки видит деревья, а не мосты, корабли и спички, которые, кстати, вообще не могут стоять «на корню». А вот второй эпизод: лучший лесоруб Кривцов пилит деревья. Деревья падают, естественно, в противоположную от лесоруба сторону, а диктор произносит: «И до самой земли кланяются вековые сосны умению Николая Назаровича». Совершенно нелепый образ.

В удачном тексте Б. Агапова о конвейере автозавода имени Сталина не было ни технической терминологии, ни сухого канцелярского перечисления предметов или специальных приспособлений конвейера. Весь текст о ритме написан художественным образным языком, который, разумеется, совершенно не противопоказан документальной точности.

Не противопоказан документальной точности и юмор, к сожалению, так редко применяемый нашими авторами. В картине «День победившей страны» (текст Б. Агапова) показано, как отдыхающие в сочинском санатории имени Орджоникидзе три подруги-текстильщицы катаются на моторной лодке. И диктор говорит: «В моторной лодке три знатные текстильщицы Советского Союза: Мария Волкова, Мария Шарова и Елизавета Савельева. В течение всего года они яростно соревновались друг с другом и непрестанно обгоняли одна другую. Наконец-то они идут на одной скорости». Диктор не только представляет знатных текстильщиц зрителю, но и рассказывает о соревновании между ними, а последняя фраза неизбежно вызывает дружескую улыбку зрителей.

Нельзя допускать в тексте ложный пафос, неоправданную патетику, гиперболизацию, многословие, несоответствие текста зрительному материалу. Нужна простота, точность, познавательность и художественная выразительность текста.

Писатель, создающий дикторский текст, активно участвует в создании картины. Он является ее соавтором. Как правило, текст пишется сценаристом, который закладывает его основы уже в сценарии.

Для того чтобы текст был наиболее убедительным, автор его должен хорошо изучить жизнь и тот предмет, которому посвящен фильм. Вот почему крайне желательно, чтобы автор лично присутствовал на месте события и когда он работает над сценарием и когда производятся съемки. Писатель не может ограничиваться написанием текста к уже готовой картине. Он обязательно должен работать вместе с режиссером в процессе монтажа картины и, следовательно, обязан просмотреть все 8—10 тысяч метров с тем, чтобы в творческом содружестве с режиссером создавать картину.

В известном смысле текст документального фильма является результатом коллективного творчества, в котором ведущая роль принадлежит писателю. В этой работе всегда неизбежно принимает участие и режиссер. Обычно при подгонке текста к изображению (а иногда и наоборот) режиссер вместе с автором окончательно уточняют текст. В литературном редактировании значительную роль играет также и редактор картины. Его задача заключается не только в общей политической и художественной редакции. Как человек, знающий и учитывающий специфические особенности кино, он обязан помочь автору, чтобы тот наиболее полно учел их при работе. Наконец, следует заметить, что доходчивость текста до зрителя зависит в значительной мере и от диктора. Манера ложного пафоса, нарочитый подъем и театральный эффект при чтении отталкивают зрителя и подчас искажают смысл и значение фраз. Диктор должен остерегаться излишней приподнятости и специфической «актерской» интонации.

К сожалению, часто бывает так, что автор текста, увлекаясь изображением, забывает о зрителе. Работа в этом случае становится самоцелью, и автор «выискивает» слова, любуясь их сочетанием с изображением. Тогда три рядовых колхозника, едущие на простых лошадях, представляются ему как «три степных богатыря», перед которыми раскинулись «три дороги» и т. п. Так появляются фальшивые слова и образы, мешающие зрителю правильно воспринимать изобразительный материал.

Писатель, создающий текст, прежде всего должен думать о зрителе. Интересы и запросы зрителя — это компас, который поможет автору итти по правильному пути, избегая в своем творчестве ошибок и фальши.

Н. Семенов

Руководитель Советской делегации на IV международном кинофестивале

НА IV МЕЖДУНАРОДНОМ КИНОФЕСТИВАЛЕ ВО ФРАНЦИИ

I

Весной этого года в Канне, одном из аристократических городов-курортов Франции на побережье Средиземного моря, проходил IV Международный кинофестиваль.

Участие в фестивале Советского Союза и стран народной демократии — Чехословакии, Венгрии, Польши — придало ему подлинно международный характер и вызвало большой интерес общественности не только Франции, но и других стран. На этом кинофестивале была представлена кинематография 23 государств, в том числе Советского Союза, США, Англии, Франции, Италии, Чехословакии, Польши, Венгрии, Индии, Мексики, Канады, Аргентины, Испании, Греции, Швеции, Швейцарии, Голландии, Бразилии и других, приславших 36 полнометражных художественных и 42 документальных фильма.

Просмотр фильмов проходил во Дворце кино, зал которого вмещает около 1200 человек.

Устроители фестиваля не забывали о коммерческой стороне дела, поэтому весь партер предоставлялся зрителям, покупавшим ежедневно билеты, а балкон был отведен для жюри Комитета фестиваля, делегатов и приглашенных гостей.

На этот фестиваль съехались преимущественно киноартисты Франции, Англии, Италии и других стран, несколько кинорежиссеров, около двухсот журналистов и большое количество кинопредпринимателей. На билеты, которые продавались отдельно на дневные и на вечерние сеансы, были установлены очень высокие цены — не ниже 600 франков, специальные абонементы на весь фестиваль продавались за очень дорогую плату, поэтому рядовой французский зритель не мог попасть в просмотровый зал.

Советская делегация в составе народного артиста СССР В. Пудовкина, народного артиста СССР Н. Черкасова и автора этих строк представила на фестиваль художественные цветные фильмы «Мусоргский», «Кавалер Золотой Звезды», «Освобожденный Китай» и документальные фильмы «Цветущая Украина», «Советская Латвия», «Советский Азербайджан», «Советская Эстония». Страны народной демократии представили следующие фильмы: Чехословакия — «Западня» и «Принц Баяя»; Польша — «Непокоренный город» и документальный фильм «Мост», рассказывающий о восстановлении Варшавы; Венгрия — цветной художественный антиклерикальный фильм «Странный брак».

Среди фильмов, представленных капиталистическими странами, было незначительное количество фильмов прогрессивного содержания. Большая же часть картин, которые мы просмотрели, представляла собой типичную «кинопродукцию», созданную по определенному стандарту и шаблону буржуазного киноискусства.

Открылся фестиваль демонстрированием американского фильма «Место под солнцем».

На второй день, в нарушение регламента фестиваля, демонстрировался швейцарский фильм режиссера Линдберга «Четверо в одном джипе» — явно клеветническое произведение, тенденциозно искажающее облик советского воина. Солдаты Америки и Англии наделены в нем высокими моральными качествами, французский солдат показан добродушным, но легкомысленным и даже глуповатым, а наш, советский, — грубым человеком, механически выполняющим приказы начальства.

Действие фильма развертывается в Вене в 1948 году. Четверо солдат должны помочь розыску сбежавшего бывшего военнопленного, австрийского гражданина. Жена сбежавшего, встретив солдат, упрашивает их спасти мужа от преследований. Все, кроме русского солдата, сочувствуют ей и соглашаются. Возражает только «упрямый» русский. Действуя особо грубыми методами, он настойчиво старается помешать беглецу скрыться и даже во время преследования вступает в драку с американским солдатом. Скрываясь от погони, сбежавший попадает в американскую зону и только там наконец-то чувствует себя в безопасности. Туда же прибывает и его счастливая жена, направленная «сердобольными» английским и американским солдатами.

В искаженном свете представляет фильм всю советскую военную администрацию: офицерами распоряжаются какие-то неизвестные штатские люди в кожаных пальто («комиссары»!..) и т. д.

Советская делегация заявила резкий протест Комитету фестиваля, допустившему демонстрирование фильма, который оскорбляет национальное чувство советского народа, и потребовало, чтобы точка зрения Комитета была опубликована в печати. Наш протест поддержали прогрессивная печать и общественное мнение. Комитет фестиваля вынужден был опубликовать путаное и половинчатое коммюнике. На следующий день режиссер Линдберг и предприниматель, финансировавший фильм, так скандально провалившийся на фестивале, уехали из Канна.

II

Первым из советских фильмов демонстрировался «Мусоргский». Задолго до начала сеанса над кассами висела большая надпись: «комплект», это означало, что все билеты проданы.

Аудитория была очень своеобразной, и мы не знали, как примет публика наш первый фильм.

Как только началась демонстрация, в зале наступила гробовая тишина. И когда Мусоргский (артист А. Борисов) в кругу друзей из «Могучей кучки» начал напевать мотивы своих будущих произведений, раздались шумные аплодисменты. Вслед за этим бурными аплодисментами были встречены многие другие эпизоды. Мы почувствовали, что и этот зрительный зал захвачен фильмом, что, хотя восприятие картины затруднялось отсутствием субтитров (диалоги переводились на французский язык диктором из зрительного зала), все же между экраном и зрителем установился настоящий контакт.

После сеанса к нам подходило много зрителей, поздравлявших нас с большим успехом. Подошел председатель Комитета фестиваля г. Фурре-Кормере, поздравил нашу делегацию с большим успехом первого фильма и высказал свое восхищение мастерством актерской игры, режиссерской работы, цветового решения и красочностью декораций фильма. Поздравил нас и мэр города Канн г. Антони.

Не говоря уже о прогрессивных газетах, которые назавтра дали очень высокую оценку «Мусоргскому», даже реакционные газеты поместили положительные отзывы о советском фильме. Правда, некоторые все же пытались «в бочку с медом влить ложку дегтя» и упоминали о том, что фильм будто бы несколько длинен, что в нем много театральных моментов...

Следующим демонстрировался документальный фильм «Цветущая Украина», который тоже произвел очень большое впечатление на зрителей. Наши друзья говорили, что этот фильм дает наглядное представление о яркой, интересной и многообразной жизни, какой живет счастливый народ Советской Украины.

Демонстрируя фильм «Кавалер Золотой Звезды», советская делегация несколько опасалась, думая, что французским зрителям некоторые моменты могут быть не совсем понятны. Однако наши опасения не подтвердились. Картина была принята аудиторией очень хорошо. Многие говорили нам, что она в художественной форме еще более ярко раскрывает то, что они видели в документальном фильме «Цветущая Украина». Таким образом, и третий советский фильм также прошел с успехом.

Хорошо были встречены и произвели большое впечатление и остальные наши документальные фильмы: «Советская Латвия», «Советский Азербайджан» и «Советская Эстония». Делясь с нами, зрители говорили, что их поражает так красочно и ярко показанный в фильмах грандиозный размах строительства, которое ведется в Советском Союзе, и что они никогда не представляли себе таких масштабов.

Накануне демонстрирования последнего из семи советских фильмов — «Освобожденный Китай» — Комитет фестиваля неожиданно запретил его показ. Газеты писали, что это было сделано по указанию министерства иностранных дел Франции.

В результате нашего резкого протеста, активно поддержанного общественностью, Комитет фестиваля все же вынужден был показать фильм «Освобожденный Китай», однако на другой день после официального закрытия фестиваля.

Бесспорный успех произведений нашей кинематографии нашел свое выражение в том, что из шести советских фильмов, показанных на фестивале, пять были премированы: «специальную премию жюри» получили фильмы «Цветущая Украина», «Советская Латвия», «Советский Азербайджан» и «Советская Эстония», а художественному фильму «Мусоргский» присуждена «премия фестиваля» за лучшую декорацию.

По просьбе общества «Франция — СССР» и во время фестиваля и после его окончания мы провели двенадцать вечеров-встреч с рядовыми зрителями в Канне, Ницце, Марселе и Париже, где показали фильмы «Мусоргский», «Кавалер Золотой Звезды», «Цветущая Украина», «Депутат Балтики», «Жуковский». Каждый такой вечер, оставивший в нашей памяти неизгладимое впечатление, превращался в демонстрацию горячей любви трудящихся Франции к советскому народу. Каждый раз после просмотров, проходивших всегда с огромным подъемом, в переполненном зале неизменно вспыхивали бурные овации в честь Советского Союза, раздавались возгласы приветствия великому Сталину.

III

На IV Международном кинофестивале нам еще раз представилась возможность наглядно убедиться в том, какое огромное и принципиальное различие имеется между нашим, советским киноискусством и кинематографией буржуазных стран.

Искусство нашей страны и стран народной демократии — это ясное, чистое, реалистическое искусство, которое поднимает человека, воспевает его достоинство, воспитывает лучшие, благородные черты. Если наши произведения показывают какие-либо недостатки человека, то они раскрывают их критически, как родимые пятна прошлого, с тем, чтобы помочь людям нашего общества быстрее изжить, преодолеть эти недостатки.

Буржуазное искусство — искусство разложения и распада, воспитывающее в человеке низменные инстинкты. Сюжет и конфликты почти всех представленных на фестиваль буржуазными странами фильмов построены на убийствах, совершенных из ревности или по другим причинам, на обмане, насиловании, краже или грабеже. Основным содержанием картины является показ этих страшных человеческих пороков. Люди в большинстве своем выводятся неврастениками, психически неуравновешенными, полубольными.

Голливуд, например, представил на фестиваль следующие картины: «Место под солнцем» режиссера Стевенса, «Голос, который вы услышите» режиссера Уельмана, «Сумасшедшая среда» режиссера Стюгнесса, «Новая заря» режиссера Марка Робсона и «Все о Еве» режиссера Манкевича.

«Место под солнцем» — это фильм по мотивам популярного произведения Драйзера «Американская трагедия». Но от этого известного романа в картине ничего не осталось, социальный смысл его выхолощен. Сюжет использован только для того, чтобы показать и обыграть низменные инстинкты человека, который лишен всякого интеллекта. Он обманывает двух девушек и потом становится преступником.

В фильме «Голос, который вы услышите», сделанном по заказу Ватикана, показано, как с некоторых пор по радио систематически проводит беседы какой-то голос, якобы голос бога. Люди настолько привыкают к этому голосу, что начинают верить в его божественное происхождение. И даже тем, кто терпит какие-либо большие несчастия, эта вера помогает найти успокоение в жизни. Так американские кинодеятели, находящиеся на службе Ватикана, ведут средствами кино религиозную пропаганду.

Фильм «Сумасшедшая среда» — это бессодержательная «комическая» картина с участием когда-то знаменитого Гарольда Ллойда, вернувшегося на экран уже постаревшим и с такими же постаревшими кинотрюками. В этом фильме рассказывается о приключениях разорившегося владельца цирка, который пытается получить ссуду, пугая всех своим дрессированным львом.

О судьбе сержанта американской армии, который на войне потерял зрение, рассказывает фильм «Новая заря». Судьба инвалида выглядит в фильме совсем не трагичной: ведь в Америке существует специальная система тренажа для слепых! И сержант, несмотря на свою слепоту, находит счастье в жизни: для него, разумеется, отыскивается богатая невеста, его еще больше стали любить родители... Фильм откровенно пропагандирует такую идею: не бойтесь, если вы вернетесь калекой,— все равно война приносит всем людям только счастье.

Некоторый интерес представляет фильм «Все о Еве» с участием известной американской актрисы Бет Девис. В фильме хотя и очень робко, но все же рассказывается правда о тяжелом положении киноактеров в Голливуде. Из пяти американских фильмов только один этот и получил «специальную премию жюри»; «премией фестиваля» отмечена также игра Бет Девис.

Английская кинематография показала два фильма: «История мистера Броунинга» (режиссер Асквит) и цветной фильм-оперу «Сказки Гофмана» (режиссеры М. Повель и Э. Прессбюрже).

Содержание фильма «История мистера Броунинга» производит странное впечатление. Это история учителя, который не умеет учить и воспитывать даже своих собственных детей, не может устроить свою семейную жизнь, наладить нормальные отношения со своей женой. Эта картина получила две «премии фестиваля»: одну за сценарий и другую за исполнение роли главного героя.

Еще более странное впечатление производит фильм-опера «Сказки Гофмана». Демонстрирование полностью экранизированных всех трех действий оперы занимает три с половиной часа. В фильме неплохие краски, хотя они значительно хуже наших. Но присущая опере Оффенбаха фантастика, доведенная на экране до абсурда, превратилась в самую настоящую мистику. Этот фильм был отмечен «специальной премией жюри» фестиваля.

Французская кинематография показала фильм «Судебный розыск» (режиссер Бромберг). Главный герой наделен низменными, извращенными инстинктами. Это садист, который убивает женщин и прячет свои жертвы. В карти-

не подробно показаны методы раскрытия преступлений, но еще более подробно — сами поступки садиста. Следователь на допросе восстанавливает все натуралистические детали преступления. Особенно смакуются сексуальные моменты.

С большим интересом ожидали зрители фильм известного французского кинорежиссера Марселя Карне «Жюльетта, или ключ к снам». Но фильм не оправдал надежды, и зрители ушли из зала разочарованными.

Этот фильм изображает сновидения некоего молодого человека Мишеля, сидящего в тюрьме за кражу. Во сне он попадает в какую-то несуществующую деревню, жители которой страдают отсутствием памяти. В поисках своей любимой девушки Жюльетты, которая является ключом к разгадыванию снов, Мишель переживает самые невероятные, фантастические приключения. Все люди, с которыми он встречается во сне, представляются ему совершенно иными, чем в жизни. Знакомый ему человек выглядит как лодка, женщина — цветком и т. д. Мишель просыпается в камере и протирает глаза... Смысл картины, повидимому, заключается в том, что только во сне человек может найти утешение. «Премией фестиваля» отмечена лишь музыка к этому фильму.

Некоторый интерес представляет французский фильм «Эдуард и Каролина» (режиссер Беккер). Это бытовая комедия, не глубокая по содержанию, но правдиво изображающая и остроумно высмеивающая нравы великосветского общества современной Франции.

Западная Германия представила на фестиваль два туманных по содержанию и наполненных мистикой фильма, свидетельствующих о полном упадке и разложении киноискусства.

Герой фильма «Смертельные сны» студент-филолог, приехавший в Гамбург для изучения древних фресок и скульптур, встречает молодую девушку. Она почему-то представляется ему ожившей мадонной. Начинается развитие сумбурного и мистического сюжета. Студент разбивает все скульптуры, которые кажутся ему похожими на эту девушку. К нему является поэт Гофман, который рассказывает студенту о каких-то гибельных снах. Перед студентом, находящимся в бредовом состоянии, проходит ряд мистических видений, из которых он уясняет, что должен встретиться с девушкой в отдаленном будущем, а все происходящее сейчас — это только мираж...

Не менее странное впечатление оставляет и второй фильм — «Падающая звезда». В нем рассказывается о женщине, которая под впечатлением выпавшего на ее долю тяжелого детства очень плохо относилась к людям. Но однажды, наблюдая комету Галлея (?!) она приходит к выводу, что нужно бороться с силами зла, нужно любить людей и стремиться помочь своему ближнему. До этой мысли, выраженной очень неясно, запутанно, добраться зрителю очень нелегко, так как сюжет фильма загромождён всяческими фантасмагориями.

Оба фильма, показанные Испанией,— «Девушка Гитана» и «Честь замка» — построены на воспевании убийств, ревности и краж.

В аргентинском фильме «Танец огня» (режиссер Тинер) показана трагическая история пианистки Эллен Вальди. Тринадцатилетней девочкой она была изнасилована клоуном за кулисами цирка. В это время на арене исполнялось музыкальное произведение «Танец огня». Много позже, услышав как-то раз эту же музыку, она пришла в состояние нервного возбуждения и убила мужчину, который хотел объясниться ей в любви. Об этом убийстве знал только ее импрессарио. Шантажируя этим, он эксплуатировал ее и даже заставил выйти за него замуж. Но однажды он выболтал тайну, вся история стала широко известной, вмешались следственные органы. Не найдя настоящего преступника, они объявляют виновным импрессарио...

Не представляет идейно-художественной ценности и второй аргентинский фильм «Островитяне» (режиссер Демар).

Особо нужно остановиться на шведском фильме «Мадемуазель Юлия» (режиссер Сьоберг). В нем рассказывается о разложении дворянской семьи. Однако положенные в основу фильма жизненные события использованы для откровенного воспевания низменных инстинктов человека. История любви юной дворяники к своему лакею изложена как психопатологическая мелодрама. Режиссера занимают прежде всего интимные сцены и натуралистический показ самоубийства Юлии и ее отца. Этот пошлый по содержанию фильм отличается откровенным стремлением угодить самым извращенным вкусам современной буржуазии.

В мексиканском фильме «Забытые» режиссер Луис Бюнюель пытался показать, как дети бедных родителей, остающиеся без присмотра, превращаются в преступников. Эта тема, безусловно, имеет большое социальное значение. Однако нагромождение натуралистически показанных страшных убийств и преступлений беспризорников превращено в самоцель, а идея фильма отодвинулась на второй план. Фильм получил «премию фестиваля» за лучшую режиссерскую работу.

IV

Из всех кинопроизведений, созданных в буржуазных странах, которые приняли участие в фестивале, наиболее интересны своим прогрессивным содержанием два фильма из числа представленных итальянской кинематографией.

На своей родине фильм Витторио де Сика «Чудо в Милане», правдиво изображающий нищенские условия жизни итальянских трудящихся, вызвал резкую критику реакционной прессы. Создателей фильма обвиняли в симпатиях к Советскому Союзу. На фестивале эту картину зрители приняли очень хорошо.

Правдива и вторая итальянская картина «Дорога к счастью» режиссера Пьетро Жерми, рассказывающая о тяжелых испытаниях, которым подверглись безработные шахтеры Сицилии, покинувшие родину и скитающиеся по Франции в поисках работы.

Остальные итальянские фильмы — «Миллионный Неаполь» и «Запрещенный Христос» — не представляют большого интереса.

Нельзя было замолчать бесспорный успех на фестивале фильма «Чудо в Милане». Однако жюри не рискнуло безоговорочно признать достоинство произведения, остро ставящего социальные проблемы современности, а поэтому разделило «главную премию фестиваля» между талантливым «Чудом в Милане» и пошлым, бессодержательным шведским фильмом «Мадемуазель Юлия».

«Премия фестиваля» присуждена также откровенно формалистическому голландскому короткометражному фильму «Зеркало Голландии», в котором нет ни одного нормального кадра, а вся действительность представлена в искаженном виде, как отражение в воде...

Многие кинокартины других капиталистических стран, показанные на фестивале, также наполнены мистикой, убийствами, преступлениями и пошлостью, отличаются формалистическими приемами, натурализмом.

☆

Прогрессивные киноработники, присутствовавшие на фестивале, говорили о больших трудностях, которые они испытывают в своей работе. Но, несмотря на эти тяжелые условия, они все же создают фильмы прогрессивного содержания, призывающие людей к борьбе за мир против войны.

IV Международный кинофестиваль во Франции еще раз со всей очевидностью показал большие успехи советского киноискусства, его полное идейно-художественное превосходство над кинематографией капиталистических стран. Участие советской кинематографии в этом фестивале имело большое значение для сплочения зарубежных прогрессивных киноработников. Оно содействовало обмену творческим опытом между прогрессивными деятелями кинематографии различных стран. Участники фестиваля и многочисленные зрители еще раз воочию убедились, что наши высокоидейные фильмы, исполненные пафоса творческого созидания, благородного стремления советских людей к миру, способствуют укреплению дружбы между народами.

СТАТЬИ О ФИЛЬМАХ

Донецкие шахтеры

Л. Луков

Лауреат Сталинской премии заслуженный деятель искусств

ЛЮБИМАЯ И БЛИЗКАЯ ТЕМА

Я люблю Донбасс, люблю не только потому, что это моя родина, что здесь я родился, рос, учился, вступил в комсомол.

И совсем не потому, что здесь какой-то особенно красивый пейзаж: по утрам всегда багровое небо от восхода солнца, и вечерами — куда глаз ни кинешь, везде заводы, всюду скоростные плавки — небо опять багровое; в эту пору багрянец стойкий — любуйся им, сколько твоей лирической душе угодно.

Донбасс — это богатый край, и богат он не только неисчерпаемыми запасами угля, стахановскими плавками чугуна и стали, производством умнейших машин, залежами железной руды, мела, соли и золота.

Люди — вот наибольшая ценность этого исключительного края.

Здесь в старое время шахтер спускался на полкилометра под землю, лишал себя тепла и света для того, чтобы добывать уголь — свет и тепло человеку. И разве шахтер не понимал смысла своей профессии, не знал цену своему труду?

Я говорю, конечно, не о тех сезонниках, которые приходили на шахту в мороз и уходили с талыми водами на весенний базар купить себе на заработанное лошаденку. Я имею в виду шахтера, мастера своего дела, добывальщика угля, труженика — того самого, который и дневал под землей и ночевал тоже под землей, в землянке. И никуда отсюда не бежал, не уходил, и не уходил не потому, что некуда было податься и что в другом месте нельзя было заработать. Шахтер — всегда волевой, сильный и мужественный человек. Ему нашлась бы работа на любой стороне.

Его мучали здесь всяческие концессионеры и акционеры, а он оставался верен своей профессии.

Нужда гнала его в сырую шахту, а он там рос, крепчал и становился опытным и сильным.

Его унижали, заставляли ползти зверем на четвереньках и тянуть, как лошадь, тяжелые санки, наполненные углем, а он оставался гордым человеком.

Его гнула своей тяжелой и мокрой кровлей шахта, а он ее любил. И как мать не нарадуется своему новорожденному, так и шахтер, хоть и проклинал тот уголь, что в поте лица добывал из-под земли, но радовался, что доставал его. И чем труднее он ему давался, тем приятнее было победителю. Радостью наполнялась его грудь, росли уважение к самому себе, сознание собственной силы и превосходства над стихией, крепли чувства собственного достоинства и любви к своей профессии.

Подумать только, какие биографии создавала здесь жизнь, какие глубокие характеры выковывались в этой среде!

Шахтеры не только терпели. Они боролись.

Богата революционная история Донбасса! Стоит только упомянуть об отрядах Ворошилова, как возникают в памяти героические сражения, великий поход шахтеров в Царицын к Сталину, организация I Конной и гениальнейший план Сталина по разгрому Деникина — тот самый стратегический план, в основе которого лежало политическое доверие Донбассу — краю революционных рабочих.

Невозможно перечислить все то, что заставило меня полюбить тему Донбасса — родину стахановского движения. Здесь, на угле, прославили себя тысячи людей. Именно здесь росли Алексей Стаханов, Никита Изотов, Александр Степаненко, а потом стали известными всем Кончедалов, старик Рябишапко, Валегуро, Кучер и многие, многие другие.

А лучшие металлурги мира — династия Коробовых, отец — обермастер доменного цеха, сыновья — инженеры... И сколько таких славных семейств живут на земле донецкой!

Тут росли такие парни, как Макар Мазай, и живут такие девушки, как Паша Ангелина.

Добрые люди живут в Донбассе, и золотые их руки достают и производят гигантские ценности.

Донбасс — край сильных людей, людей с красивой душой и великим сердцем.

Немало своих картин я посвятил этим людям. Тема труда и жизни шахтеров стала для меня любимой и близкой темой.

Свою серьезную работу в кино я по существу начал с показа Донбасса.

Это был 1930 год. Донбасс переживал исторические дни. Партия широко поставила вопрос о механизации. Комсомол призывал молодежь в Донбасс на горные работы. Создавались постоянные кадры шахтеров. Уходили в прошлое сезонники, уходил туда же и обушок. К забою пробивал себе дорогу отбойный молоток. Он крушил не только угольные пласты, но и кустарные методы работы на шахтах.

О том, как молодежь осваивала эту героическую и почетнейшую у нас профессию, о том, как в борьбе с вредителями рождались первые ударные бригады механизаторов, рас-

сказывал мой фильм «Итальянка», названный именем шахты, на которой развертывалось действие.

1930 год очень памятен в Донбассе: целая армия «новобранцев» заполнила тогда шахтерские поселки. Пытливая молодежь пришла выбирать профессии, ко всему она приглядывалась пристальным и настороженным взглядом. Этому новому шахтерскому пополнению хотелось рассказать о далеком прошлом, о темном царстве, о страшной жизни старых дореволюционных шахтеров. И я тогда снял фильм «Я люблю». Фильм рассказывал о подневольном и рабском, непосильном, жестоком труде без счастья и радости.

Новому, молодому шахтеру, который уже ничего похожего в жизни не видел и очень смутно себе это представлял, фильм помогал познать гигантскую разницу между зловонными мышеловками, затопленными водой, и нашими шахтами с просторными лавами вместо узеньких забоев.

Молодежь поняла новый Донбасс, быстро полюбила его, осваивалась, устраивалась здесь надолго, навсегда. Романтическая профессия шахтера многим пришлась по душе. Они гордились традициями, но безжалостно опрокидывали жалкую старину.

Кто не помнит историческую ночь в сентябре 1935 года — удар отбойного молотка, возвестивший о зарождении стахановского движения?

Появились новые песни, ушли и позабыты были навсегда шахтерские страдания.

Об этом рассказала сделанная мною картина «Большая жизнь» (первая серия).

По праву донбассовцы гордятся своими революционными традициями. Среди многих отважных история не забудет Александра Пархоменко.

Ученик Сталина, самый близкий соратник Ворошилова, он был рабочим металлургом, а потом профессиональным революционером в подполье Донбасса. Легендарный начдив I Конной и рядовой солдат великой коммунистической партии.

Делая фильм «Александр Пархоменко», я старался отразить неисчерпаемую силу советского патриотизма донбассовцев, самоотверженных бойцов гражданской войны, их неугасимую любовь к Родине.

Простые, скромные труженики Донбасса всегда вызывали у меня страстное желание рассказать о них как можно больше, как можно глубже и эмоциональней.

Это люди не только благородного труда, но и исключительного героизма. Патриотизм, мужество и самоотверженность, проявленные шахтерами в период фашистской оккупации, стали темами моего фильма «Это было в Донбассе».

Таким образом, я сделал картины о старом, дореволюционном Донбассе и о его революционных героях, о Донбассе первой и второй сталинских пятилеток и о шахтерах Донбасса в период Великой Отечественной войны.

Я хотел также сделать картину и о горняках, восстанавливающих Донбасс после войны, но оказался не на высоте задач, не сумел отразить гигантский масштаб, достойный великой социалистической державы.

Почему и как это случилось?

Раньше всего потому, что мы были уверены и убеждены, что по-прежнему хорошо понимаем и знаем Донбасс. Вот эта самоуверенность нас и подвела. Нам казалось, что ничего в Донбассе не изменилось и не может измениться. Люди ведь были заняты войной, и шахты простаивали. На самом же деле люди в этой борьбе выросли, стали мужественней, опытней, а мы без всяких качественных изменений перенесли героев «Большой жизни» из первой серии картины во вторую и сделали таким образом непоправимую ошибку.

Нам бы следовало основательнее ознакомиться и с цифрами послевоенной сталинской пятилетки, вдуматься в их значение, и тогда мы смогли бы глубже понять грандиознейший размах восстановительных работ в Донбассе. Со всех концов необъятной страны приходили туда новейшие машины и невиданное оборудование; возвращались с фронта закаленные бойцы; соскучившиеся по созидательной работе инженеры и техники спешили в бассейн, и все с единым стремлением: не только восстановить свой край, но и сделать его еще лучше и краше. А мы в это время показывали в своем фильме возню вокруг одной шахты...

Океан воды требовалось выкачать шахтерам из-под земли. Океан — это не образное выражение: 700 миллионов кубометров воды находилось тогда в шахтах Донбасса! Как выкачать? Над этим думали и академики, и горные инженеры, и шахтеры с многолетней практикой. Внедрялись новые и неожиданные предложения, рождались новаторы, возникали ценнейшие находки, проявлялись таланты.

Нам бы, естественно, следовало развернуть на экране широкий показ этого народного энтузиазма, а мы, как слепые котята, тыкались носом вокруг заранее намеченного сюжетика, написанного вдали от материала.

Отсюда в фильме и появились неполноценные, ограниченные, некультурные люди, занимающиеся артельным восстановлением кустарной шахты. Отсутствие механизмов, ручной труд, узкие и маленькие интересы людей делали мир в фильме тесным и убогим.

Так авторы фильма были наказаны и поплатились за то, что не поинтересовались жизнью, которая их окружала. Фильм получился фальшивый, неправдивый. Мы отстали, и время нас обогнало.

В своем историческом постановлении ЦК ВКП(б) справедливо сурово осудил фильм «Большая жизнь» (вторая серия).

Все мои помыслы, желания, старания были с этого момента направлены на одно: исправить свою ошибку и показать социалистический Донбасс широко и правдиво, многогранно и глубоко.

Но для этого требовалось раньше всего понять новые, жизненно важные сдвиги, происшедшие в Донбассе.

Четыре года я думал и работал над новой картиной, которая вначале называлась «Битва за уголь», а теперь — «Донецкие шахтеры».

Изучить материал! Это главное. Но как, с чего начать?

Для исторического фильма пути ясны: вы погружаетесь в литературные источники и стараетесь прочесть как можно больше книг. Дальше только от вас зависит суметь их верно понять и глубоко осмыслить все прочитанное. Пусть поиски деталей, подробностей и восстановление эпохи — это дело нелегкое, требующее и эрудиции и терпения. Но во всяком случае пути здесь известны, изведаны.

А вот когда приступаешь к изучению современного материала, особенно нашей, советской действительности, которая буквально семимильными шагами движется вперед,— надо не только познавать уже существующее, но главным образом твердо знать законы развития общества с тем, чтобы сделать верный, точный вывод, выбрать самое типическое, чтобы к моменту завершения работы не отстать от быстро развивающейся жизни.

Таким образом, изучая современный мир, важно не только констатировать существующее, познавать прошедшее; необходимо увидеть главное — будущее.

Прежде чем отправиться в Донбасс, мы обратились в Министерство угольной промышленности. Нам важно было узнать, какие проблемы стоят перед угольщиками, что ждет от них государство, над чем бьется техническая мысль, чего хотят достигнуть в горном деле многочисленные конструкторы и изобретатели.

Это оказалось нелегкой задачей. Надо было просмотреть и прослушать большое количество технических проектов. Все они нам нравились, увлекали своей глубокой идеей и красивой фантастичностью. Одни упрощали метод добычи угля, другие оберегали шахтера от опасности, третьи облегчали труд горняка. Но на чем остановить свое внимание? Все проекты важные, все они необходимы для угольной промышленности.

А для нас? Что надо было нам, авторам будущего фильма о Донбассе?

Потом, гораздо позже, мы поняли, какую пользу это принесло нам в работе. Предварительное знакомство с проектами позволило сблизиться с конструкторами новейших машин, а осведомленность в технических планах перевооружения Донбасса помогала в беседах с инженерами и шахтерами. Они разговаривали с нами доверительно, рассказывали много сокровенного и важного для нашего будущего сценария.

Все это хорошо. Но помимо технических вопросов, надо было познакомиться с людьми Донбасса, с такими людьми, биографии которых напоминали бы нашим будущим зрителям близкие черты их знакомых, их соседей. Где эти люди? На какой шахте они работают?

Подсмотреть и узнать любопытные характеры — работа кропотливая, самая ответственная и важная в тот момент, когда познаешь материал.

Художнику часто приходится запоминать не то, что ему рассказывают собеседники, а то, что он своим опытным глазом замечает во время беседы. Нередко манера, поведение, интонация и подтекст открывают завесу над самым важным для твоей работы.

Ведь как опасно во время таких бесед вынимать карандаш для записи. Одних это смущает, и они закрывают доступ к себе, а другие — опытные, не раз беседовавшие с журналистами и репортерами,— начинают рисоваться и говорить с вами сухим, суконным, официальным языком. И ничего интересного, душевного вы в этих случаях не ждите. В таких беседах важны память и острая наблюдательность.

По-разному находили мы пути к теплой и прямой беседе, к хорошему и близкому знакомству. Случалось это в забое у машины, у кассы в конторе, в столовой, в нарядной.

Особенно охотно шахтер готов поговорить, когда размеренно и неспеша проходит по штреку, покачивая своей неразлучной лампой. Сколько интереснейших подробностей и житейских деталей мы узнали внизу, в шахте, когда на нас были надеты рабочие спецовки, а круглое пятно шахтерской лампы тускло освещало всех одинаково. Все лица, знакомые и незнакомые, тут покрыты густой угольной пылью и все себя чувствуют равными и близко знакомыми. Беседы здесь завязываются неожиданно и бывают долгими.

А в шахтерской бане всегда оживленно и весело. Особенная живость появляется под горячим душем. Сколько остроумных словечек здесь услышишь, а народные поговорки только успевай запоминать. Здесь легко сходятся и быстро начинают

«Донецкие шахтеры»

дружбу. Тут молниеносно возникают споры, тут решают житейские вопросы.

Так «зародился» Вася Орлов — навалоотбойщик из нашего фильма... Немало таких, как он, ребят встретили мы здесь.

На мокрой банной скамеечке часто располагалось большое общество, компания хороших парней, желавших помочь нам в нашей сложной работе. Все здесь способствовало нашей дружеской беседе, даже густой туман пара, который как-то особенно приятен в таких случаях и располагает к душевному разговору.

Мы старались встречаться с людьми разными и по характеру, и по возрасту, и по профессии. Мы посещали официальные вечера и вместе с шахтерами слушали лекции на технические темы — нам было важно услышать их выступления по этим вопросам. Мы бывали на производственных совещаниях и видели, как горняки заботятся о государственных интересах. Нас баловали приглашениями домой, и за особенным шахтерским борщом мы познавали семейные планы.

Немало значительных сцен и эпизодов было создано в результате этих многочисленных встреч. Но мы искали и нас волновало главное: вокруг чего развернуть галерею замечательных характеров этих людей коммунистического Донбасса?

Да, коммунистического, ибо они уже люди будущего. Это видно не только по их успешным делам, по высоким техническим знаниям, какими обладают сегодня шахтеры. Это проглядывает и в быту, это подтверждается тем бескорыстным и чистым отношением, с каким они относятся друг к другу.

Когда Б. Горбатов и В. Алексеев начали писать сценарий, в реальной жизни еще не существовало угольного комбайна; его только испытывали, а он — этот первенец — капризничал и отказывался действовать. Но в него верил весь Донбасс.

Поэтому и нам нетрудно было итти на творческий риск и поставить свой сценарий в зависимость от успеха комбайна, который тогда только внедрялся и испытывался на шахте «Три-бис».

Испытание комбайна — это не такое простое, гладкое дело. Оно было связано с большим риском, сопровождалось значительными техническими неполадками, которые не раз срывали шахтные планы добычи. В жизни было так, что это испытание явилось экзаменом не только для угольного комбайна, но и для всего шахтного коллектива. Мало верить, надо было еще проявить терпение и готовность временно лишиться многих благ. И вот тогда стали проявляться характеры.

До внедрения комбайна на шахте существовала прогрессивная оплата труда. Многие мастера, инженеры, да и сам начальник шахты зарабатывали по пять и шесть окладов в месяц. И вдруг все это мгновенно исчезло, и все в связи с невыполнением плана и по вине того самого комбайна, у которого была большая будущность, но никакой эффективности в момент испытания!

Явных антимеханизаторов, конечно, не находилось, но кое-где были скрытые недоброжелатели.

Авторам фильма можно было бы этим увлечься и создать острые драматические конфликты.

Можно было бы сколотить крепкий сюжет по всем правилам «классической» драматургии, по всем канонам драмоделания, показать этих тайных недоброжелателей как активно действующую силу, которая даже без враждебного выступления, а просто только холодной инертностью мешала бы успешно внедрять машину.

Но мы бы тогда сузили, обеднили бы материал, сделали бы рассказ частным, не типичным, не характерным для современного Донбасса.

«Мне врубовка двадцать лет жизни прибавила,— говорил один врубмашинист,— а комбайн, надеюсь, еще десяток лет позволит работать на шахте». Эту реплику мы не выдумали, мы ее подслушали, и глубокое содержание этой фразы утвердило нас в мысли, что делать сценарий надо так, чтобы можно было развернуть большую правду жизни, показать Донбасс с его мощной индустрией, шахтами, где лампы дневного света, длинные лавы и просторные штреки, где исчезнут последние профессии, связанные с тяжелым ручным трудом, где все поставлено на службу человеку.

А такая задача требовала не узких сюжетных рамок рассказа с ограниченным количеством действующих лиц, а широкого эпического повествования, многоплановости и такого количества героев, чтобы можно было представить если не все, то хотя бы самые важные шахтерские профессии.

Но самая главная тема, которую надо было нам отразить в этом фильме,—это тема партии. Нам было ясно, что без подробного показа того, как партия и лично товарищ Сталин думают и заботятся о шахтерах, тема не будет решена.

Вот пути, которые мы избрали для написания сценария: глубоко, повседневно изучать жизнь во всех ее проявлениях—больших и малых,—соблюдать достоверность, ничего не приукрашивать, не делать комплиментов нашей действительности — она в них не нуждается, ее не нужно припудривать и подслащивать, она и без этого многогранна и богата, красива и монументальна.

Малейшая неточность раздражала бы шахтеров, самая маленькая неправда покачнула бы веру во все произведение. Поэтому только чистый сплав нашей многообразной жизни должен стать источником фильма.

— Неужели Донбасс такой?—удивляются те, кто никогда там не был.

Мы снимали все с хроникальной точностью: электростанцию — на знаменитой Зугрэс, клуб — на шахте «Юнком», шахтный двор — на шахте «4—21», поселки — в Макеевке и Рутченкове, парк с разнообразными аттракционами—в городском саду города Сталино и т. д.

Шахтеры узнают в фильме места, где они живут, работают и веселятся, узнают знакомых людей, и не только по образам, созданным актерами, но и в буквальном смысле слова узнают своих знакомых, знаменитых людей Донбасса, а многие обнаруживают на экране себя.

Рядом с актерами мы действительно снимали шахтеров, прославленных людей Донбасса, а среди них Героев Социалистического Труда Валегуру и Жукова. Это входило в наши творческие планы: мы стремились придать фильму наибольшую достоверность и документальность.

Многие сцены снимались так, как они есть в жизни, без заранее подготовленного реквизита. Такова, например, сцена подъезда ко Дворцу культуры во время чествования старого шахтера. Она не потребовала особенной подготовки к съемке. В объявлении, вывешенном у входных ворот шахты, мы написали: «Приглашаем на съемку в парадных мундирах и на собственных машинах». И вот в назначенный час ко Дворцу культуры стали съезжаться жители этого небольшого шахтерского поселка, владельцы собственных машин. Без всякого преувеличения можно сказать, что это было зрелище более массовое и масштабное, чем мы смогли показать в нашем фильме: добрую половину приехавших машин нам просто не удалось вместить в просторный двор Дворца культуры!..

Жизнь современного Донбасса гораздо ярче и богаче, чем это мы могли показать, будучи стесненными метражем фильма. Мы не сумели отразить в картине многого. Непростительно, например, что мы не показали фотарий — электролечебную аппаратуру, которая установлена уже на ряде шахт для облучения шахтеров после работы под землей.

А разве не следовало бы показать в фильме такое помещение нарядной, как в Горловке на шахте «Кочегарка»? Это же великолепнейший зал Дворца культуры, в котором шахтер, ожидая смену, слушает концерт или смотрит последнюю кинохронику...

А как просятся на экран такие дворцы культуры, как Кадиевский, или такие театры, как в городе Сталино!

Многое, очень многое, что покажется непосвященному зрителю фильма «чудом», уже бытует в Донбассе. И мы показали в своем фильме только незначительную часть того, что создано у нас для советского шахтера.

Чтобы быть убедительными и правдивыми, наши актеры старательно изучали технику дела, осваивали трудно произносимые технические термины... Они вели самую тесную дружбу с людьми, чьими полпредами они выступали на экране. Весь наш коллектив изо всех сил старался как можно точнее воспроизвести жизнь, которая сильнее всякой выдумки.

Правда — вот высший критерий советского искусства!

К жизненной правде мы и стремились.

А. Топчиев

горный генеральный директор III ранга
лауреат Сталинской премии

ПРАВДИВЫЙ РАССКАЗ О НОВОМ ДОНБАССЕ

Фильм «Донецкие шахтеры» — это правдивый, убедительный, почти документальный рассказ о грандиозных изменениях, которые произошли в Донбассе за годы советской власти, о его несокрушимой механизированной базе.

Тяжелым наследием царизма был старый Донбасс с полукустарной техникой, мелкими немеханизированными шахтами и каторжными условиями труда для шахтеров. Экран воскрешает картины прошлого — такого, казалось бы, недавнего, но бесконечно далекого от нас, граждан свободной Советской страны.

...Длинной вереницей тянутся к шахте угрюмые, истомленные рабочие. Среди них есть и старики и дети. Они несут на плече обушки, которые, наравне с лопатами, были единственными орудиями труда шахтера до революции.

Жалкая кляча, еле переставляющая ноги, — это «двигатель» шахтного подъема.

«Донецкие шахтеры»

Шахты с конным приводом, полуразрушенные, затопленные водой шахтные выработки, согнувшиеся угрюмые фигуры шахтеров с примитивным ручным инструментом — обушком, ползущий под землей саночник, опоясанный лямкой и тянущий за собой санки с углем, мерцающий свет коптилки, иронически прозванной шахтерами «бог помощь», сырость, тяжелый затхлый воздух — такой правдиво рисуется в фильме шахта старого Донбасса.

Наряду с этим фильм ярко, с большой художественной силой показывает, как благодаря неустанным заботам большевистской партии и лично товарища Сталина преобразился старый Донбасс, за годы сталинских пятилеток преобразились шахты, условия труда шахтеров, преобразились и сами шахтеры.

Экран воскрешает в памяти митинг, на который собрались шахтеры с отбойными молотками — с этим несложным механизмом, сыгравшим на первом этапе механизации огромную роль в облегчении труда на угольных шахтах.

Вытеснение обушка отбойным молотком, заложившее в угольной промышленности техническую базу стахановского движения — величайшего движения современности, — убедительно показано Б. Горбатовым в его романе «Донбасс». Следовало бы остановиться на этом и в фильме.

Мы знаем, что варварски разрушенные немецкими захватчиками шахты возродились за годы послевоенной сталинской пятилетки, что созданы новые, высокомеханизированные шахты — подземные заводы с совершенными и многообразными механизмами.

Фильм показывает новый этап механизации добычи угля. Вот лава с врубовой машиной и забойным скребковым конвейером, но еще с ручной погрузкой угля навалоотбойщиками.

Советские люди не успокаиваются на достигнутом — должна быть механизирована и эта последняя ручная операция! И на шахту прибывает замечательная машина, созданная творческим трудом советских инженеров и конструкторов — угольный комбайн «Донбасс».

Мы видим, как рождается новая техника — угольный комбайн, заменяющий труд десятков навалоотбойщиков.

Толпой окружили рабочие невиданную машину. Коллектив шахты помогает конструкторам «доводить» конструкцию машины, совершенствовать ее. День, когда комбайн вступает в строй, становится общим праздником на шахте. Глядя на шахту глазами старого шахтера Петровича, который несколько десятков лет проработал на шахте, но не узнал ее после 15-летнего перерыва, зритель чувствует всю грандиозность перемен, происшедших на советских шахтах.

Широкие, армированные бетоном штреки, удобные вагончики «подземного трамвая», доставляющие шахтера за несколько минут к месту работы в отдаленный забой, электровозы — все это поражает старика, помнящего коногонов и утомительное пешее хождение по темным, залитым водой выработкам. А когда в забое, освещенном лампами дневного света и надежно закрепленном металлической крепью, он увидел машину, которая сама зарубает, отбивает и грузит на конвейер уголь, полностью вытеснив тяжелый ручной труд, когда

в лаве, где прежде работали десятки людей, Петрович нашел лишь водителя комбайна и его помощника, то старый шахтер прослезился от радости... Глубокое волнение охватывает зрителя при этой сцене.

Фильм правдиво показывает черты коммунизма, которые проявляются при внедрении новой машины, когда забота об ее успешной работе является не частным делом конструктора, а всего большого коллектива.

Только в нашей стране конструктор работает над созданием новой машины в тесном содружестве с большим коллективом машиностроителей и шахтеров. Их общий труд направлен на благо нашей социалистической Родины.

Фильм переносит нас в Кремль. Мудрый вождь народов товарищ Сталин, выражая желания и волю шахтеров, предлагает внедрить на первых порах пятьсот комбайнов, и то только для начала. Товарищ Сталин подчеркивает, что новая машина облегчит труд шахтеров, поможет поднять культуру труда. Он ставит перед угольщиками новую задачу: создать комбайн для механизации выемки угля в наиболее сложных условиях труда шахтеров в тонких угольных пластах.

Техника без людей, овладевших техникой, мертва,— учит нас товарищ Сталин. В фильме показаны эти люди, овладевшие передовой отечественной техникой. В шахте комплексной механизации, где механизированы все основные, наиболее тяжелые и трудоемкие процессы, шахтер должен быть технически грамотным: ведь ему помогает не примитивный обушок, а сложная и умная машина. Появляется широкая сеть горных учебных заведений, призванных готовить новое пополнение шахт, повышать квалификацию кадровых шахтеров, обучать бывших навалоотбойщиков и представителей других профессий, исчезнувших с появлением новых машин, искусству вождения комбайнов, управлению погрузочными машинами, электровозами.

Фильм убедительно показал, как трудятся и живут шахтеры на передовой советской шахте. Но внедрение комбайна «Донбасс» — это уже пройденный этап, это Донбасс вчерашнего дня. Жизнь обогнала авторов фильма.

Теперь на шахтах Донбасса, Кузбасса, Караганды работают уже многие сотни комбайнов. Выполнен сталинский наказ — создан и внедрен комбайн для выемки тонких угольных пластов, авторы которого награждены Сталинской премией I степени за 1950 год.

Поступление на шахту новых машин стало привычным, повседневным делом.

В настоящее время угольный комбайн «Донбасс» перешагнул уже границы СССР. На 52-й Пражской международной ярмарке огромным успехом пользуется павильон тяжелой индустрии, где показан подземный участок, укомплектованный советским угольным комбайном и другими машинами. Комбайны и другая передовая советская техника уже применяется на шахтах стран народной демократии.

Особо необходимо отметить работу оператора М. Кириллова, сумевшего передать индустриальную мощь современного Донбасса.

К числу слабых сторон фильма следует отнести образ конструктора комбайна Трофименко (артист В. Дружников), который идейно не раскрыт; совсем не передан творческий энтузиазм конструктора, сопутствующий созданию каждой новой машины.

Очень слабо показана роль конструкторского коллектива в создании новой машины.

Бледным является и образ главного инженера шахты в исполнении артиста О. Жакова, хотя в этом повинен в большой степени сценарий. На современной высокомеханизированной шахте роль главного инженера в действительности неизмеримо шире.

В целом фильм наглядно, с большой художественной силой показал коренные изменения, которые произошли за годы сталинских пятилеток на шахтах Донбасса, превратившихся в крупные подземные шахты-заводы с комплексной механизацией всех процессов выемки угля.

Фильм «Донецкие шахтеры» — большая творческая удача режиссера Л. Лукова и всего постановочного коллектива, значительное достижение советской кинематографии.

С особым волнением и большой гордостью смотрим фильм мы, конструкторы угольного машиностроения, чья деятельность впервые отображена киноискусством.

То, что наш скромный труд избран для показа широкому советскому кинозрителю, окрыляет нас и вызывает не только чувство большой гордости, но и повышенной требовательности к себе. Хочется еще лучше и быстрее создавать новые, наиболее высокопроизводительные машины, держать на недосягаемой высоте приоритет советской техники, все свои силы и знания отдать на благо нашей социалистической Родины.

Н. Родионов

ОБРАЗЫ ФИЛЬМА

Новый художественный фильм «Донецкие шахтеры» принадлежит к значительным произведениям советской кинематографии. В нем нашли верное отражение важнейшие процессы, происходящие в нашей советской действительности — процесс стирания граней между умственным и физическим трудом, рост благосостояния народных масс, технический прогресс, изменения в психологии советских людей, ставших творцами и созидателями новой жизни.

Фильм посвящен нашему героическому рабочему классу и его вдохновенному труду. Авторы рисуют образы донецких шахтеров, связывая судьбы отдельных героев с судьбой страны, народа, с борьбой большевистской партии за торжество великих идей коммунизма. Герои фильма — это наши современники, люди, у которых единство личного и общественного составляет природу их деятельной натуры. Дать стране как можно больше угля, чтобы на полную мощь работали фабрики и заводы, чтобы советские люди в достатке имели свет и тепло — этими думами живут донецкие шахтеры.

Тема труда — важнейшая тема советского искусства. В своем докладе на Первом Всесоюзном съезде советских писателей М. Горький говорил: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства. Мы должны выучиться понимать труд, как творчество».

Однако, если теме колхозного труда было посвящено значительное ко-

личество фильмов, то картин, рассказывающих о труде рабочих, за последнее время появилось очень мало. Тем большего внимания заслуживает новый фильм Л. Лукова о рабочем классе.

Уместно вспомнить один из первых звуковых фильмов — «Встречный», посвященный борьбе передовых рабочих за перевыполнение плана в годы первой сталинской пятилетки. Как выросли люди и как изменилась наша страна за эти годы!

В фильме «Донецкие шахтеры» нет отрицательных персонажей. Герои фильма ведут борьбу за внедрение самой совершенной техники, которая в корне меняет их труд и быт, ставит в новые отношения между собой.

Фильм «Донецкие шахтеры», правдиво отражающий нашу сегодняшнюю действительность, романтичен, устремлен в завтрашний день. На Первом Всесоюзном съезде советских писателей А. А. Жданов говорил: «романтизм должен входить в литературное творчество, как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключается в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами. Наша партия всегда была сильна тем, что она соединяла и соединяет сугубую деловитость и практичность с широкой перспективой, с постоянным устремлением вперед, с борьбой за построение коммунистического общества».

Герои фильма «Донецкие шахтеры» живут не только настоящим, но и будущим, оно для них осязаемо и близко. Об этом говорит Степан Недоля на митинге по случаю выполнения шахтой пятилетнего плана: «Я тут с вами, а душа у меня в пятьдесят третьем году, так сказать, к коммунизму ближе. И оттуда смотрю я на вас и думаю: хорошо вы живете, шахтеры, красиво, но еще лучше жить будем».

О будущем думает Кравцов, мечтающий о введении комплексной механизации на всех шахтах. Этой устремленностью в будущее пронизан весь фильм от начала до конца.

Авторам сценария Б. Горбатову и В. Алексееву, постановщику фильма Л. Лукову, несмотря на отдельные недостатки, удались прежде всего человеческие характеры, образы шахтеров, особенно старшего поколения.

В центре фильма — образ почетного шахтера Степана Недоли.

Судьба этого простого рабочего человека типична для биографии целого поколения донецких шахтеров, прошедшего суровый путь революционной борьбы и ставшего хозяином жизни. Недоле пришлось испытать все тяготы и невзгоды подневольного труда на капиталистической шахте; он защищает власть Советов в годы гражданской войны; мы видим его среди зачинателей всенародного стахановского движения; наконец, сегодня он на передовой линии борьбы за коммунизм. Таковы вехи большой человеческой судьбы, обрисованной в фильме исторически достоверно и выразительно.

Степан Недоля возглавляет целую династию шахтеров. Его старший сын Павел — парторг ЦК ВКП(б) на шахте, другой сын Владимир — начальник передового участка, дочь Лида — диспетчер. Для всех них пример отца — это закон жизни, норма поведения.

Старого шахтера любят и уважают все, его традиции наследуют молодые шахтеры. Вот почему так широко и празднично отмечается пятидесятилетие его работы на шахте.

Образ Степана Недоли самобытен и показан в фильме в своей индивидуальной неповторимости. Недоля неторопliв в движениях, говорит простым, естественным языком, который отличает подлинно народные характеры. Очерченный верно и глубоко, образ Степана Недоли — большая творческая удача талантливого артиста Б. Чиркова.

Ближайший друг и товарищ Недоли начальник шахты Горовой также представляет старую шахтерскую гвардию. Вместе со Степаном он начинал трудовую жизнь еще в дореволюционное время и испытал все ужасы капиталистической эксплуатации; вместе уходил на гражданскую войну и пережил радость освобожденного созидательного труда. Из рядовых рабочих Горовой поднялся до начальника шахты, стал руководителем крупного социалистического предприятия. Это тоже типическая биография, отражающая коренные изменения, происшедшие в нашей стране.

Возглавляя передовую шахту, Горовой принимает на себя ответственность за внедрение сложного угольного комбайна и справляется с этим с честью.

Горовой (артист В. Меркурьев) — это яркий человеческий характер, выхваченный как бы непосредственно из самой жизни. В. Меркурьев передает в своем герое природный ум, народную мудрость, физическую силу и духовную цельность русского человека.

Петрович, старый шахтер, роль которого исполняет артист И. Пельтцер, появляется в фильме лишь в одном эпизоде, но запоминается зрителем надолго. Образ Петровича, почти всю свою жизнь проработавшего на старой, капиталистической шахте, еще острее и резче подчеркивает великие перемены, происшедшие в Донбассе

Большой удачей является создание живого и полнокровного образа партийного работника. Выведенный в фильме секретарь обкома ВКП(б) Кравцов — душа донецких шахтеров; он хорошо знает их труд и быт, мы часто видим его в среде рабочих. Вот почему с таким доверием относятся к нему и старые и молодые шахтеры, чувствуя в нем своего друга, товарища, боевого руководителя.

В прекрасно снятой и мастерски решенной режиссером сцене, когда Кравцов, не проронив ни слова, смотрит на вечерний пейзаж Донбасса, на возрожденный Зугрэс, у нас рождается чувство гордости за этого человека. Это чувство еще более усиливается после слов шофера Кравцова: «В 1941 году пришлось взорвать ему эту станцию. Ни у кого рука не поднималась. Он взорвал. А потом, вот вы не поверите, он у меня в машине плакал. Ну просто, как женщина, плакал, даже меня до слез довел. А потом восстановление. Сколько он здесь своей жизни положил никто не знает. Один я знаю да его жена. Так что теперь я сам, без спроса здесь останавливаюсь, пусть порадуется...»

Кравцов заботлив и внимателен к людям. Его постоянно интересует, чем живут, о чем мечтают и как растут шахтеры.

Артист С. Лукьянов, исполняющий роль секретаря обкома, сумел подчеркнуть в своем герое прежде всего его духовную силу, его оптимизм и жизнелюбие. Кравцов С. Лукьянова прост, но это простота не нигранная, не позерская, а естественная, органически вытекающая из характера образа.

Не получил в фильме яркого воплощения образ конструктора Трофименко. Артист В. Дружников не нашел необходимых красок для характеристики своего героя.

Внедрение нового комбайна, одним из конструкторов которого был Трофименко, натолкнулось на трудности. Казалось бы, это должно было волновать Трофименко. Однако ни на лице героя, ни в его движениях, ни в интонации голоса мы не чувствуем этой законной тревоги. Артист как бы застыл и остается одним и тем же на протяжении всего фильма. В этом отношении показательна сцена встречи Трофименко со своей женой, тоже конструктором (артистка Л. Смирнова). Казалось бы, здесь, в кругу семьи, должны были прорваться волнение и тревога Трофименко. Однако перед нами два безразличных человека, равнодушно произносящих слова. Холодная, бессодержательная сцена.

Среди молодых шахтеров в фильме выделяется образ навалоотбойщика Орлова. Обладающий комедийным даром артист А. Петров, исполняющий роль Орлова, создает образ живой и обаятельный. В характеристику своего героя он привносит мягкий юмор, молодой задор, вызывающие улыбку у зрителя.

Однако другие образы молодых героев — Андрея Постойко (артист

П. Алейников), Владимира Недоли (артист А. Игнатьев), Лиды (артистка К. Лучко) — получились бледными и невыразительными. И дело не только в том, что они не имеют достаточно активной драматургической функции в фильме, но и в самой игре актеров, которые не использовали своих творческих возможностей. Артист П. Алейников играет однообразно, прибегая к тем же изобразительным краскам, которыми он пользовался в других фильмах. Талантливая актриса К. Лучко могла бы также найти другие выразительные средства для характеристики своей героини, чем те, которыми она пользовалась в кинофильме «Кубанские казаки».

Дидактичен и несколько нарочит образ парторга шахты Павла Недоли (артист В. Доронин). Недостаточно разработанный сценарно, этот образ не обогащен и актерской игрой.

Авторы фильма неслучайно уделили особое внимание индустриальному пейзажу. Поэтичные кадры Донбасса звучат, как симфония торжества человеческого разума, преобразующего мир. Пейзаж фильма «Донецкие шахтеры» — это не пассивный фон, на котором развертывается действие, а составной элемент драматургии.

Когда мы любуемся в фильме могучей донецкой индустрией, расцвеченной тысячами огней, она волнует нас, поражает своей величественностью, и мы с гордостью думаем о подвиге советского человека. Столкновением двух пейзажей — старого, нищенского Донбасса и нового, преображенного, социалистического — авторы развивают общую идею фильма.

Оператор Н. Кириллов, хорошо понимая замысел режиссера, сумел вложить в каждый кадр большое содержание, не только передать красоту и величие донбасского пейзажа, но и подчеркнуть преобразующую роль советского человека. В этом отношении особенно выразительны как по композиционному, так и цветовому решению, кадры, где Кравцов снят на фоне залитой огнями электростанции. Он стоит в центре кадра, на возвышении, и мы чувствуем в нем творца и хозяина возрожденного Донбасса.

В представлении многих, давно не видевших Донбасса или знающих его по старой литературе и живописи, он выглядит пыльным, дымным, однообразным по краскам. И вот сейчас он заиграл в фильме всеми цветами радуги. Мы увидели солнечный Донбасс с новыми шахтами, заводами, электростанциями, со светлыми поселками и молодой зеленой порослью садов и парков.

Богатую живописную характеристику дал оператор и подземному миру нового Донбасса: светлые штреки, похожие на тоннели московского метро, длинные ленты транспортеров со сверкающими глыбами угля...

Музыка Т. Хренникова усиливает эпическое звучание фильма. Особенно это относится к увертюре и музыкальному сопровождению пейзажей нового индустриального Донбасса. Музыка здесь величава, торжественна. Органически сливаясь с изображением, она утверждает могучую, преобразующую силу человеческого труда. Различные по мелодическому рисунку и построенные на народных мотивах, песни фильма просты и легко запоминаются.

Постановщик фильма Л. Луков, ранее допустивший грубые ошибки в показе Донбасса, отмеченные в постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», на этот раз ответственно подошел к созданию картины о донецких шахтерах. Изучив хорошо жизнь современного Донбасса, он создал фильм правдивый и яркий. Во всех компонентах произведения чувствуется рука крупного мастера, объединившего творческий коллектив единой идеей, взволнованным отношением к изображаемому материалу.

Авторы сценария: Б. Горбатов, В. Алексеев. Постановка Л. Лукова. Главный оператор М. Кириллов. Режиссер Р. Перельштейн. Композитор Т. Хренников. Текст песен Е. Долматовского. Художники: П. Пашкевич, П. Галаджев. Костюмы—К. Урбетис. Художник-гример А. Иванов. Оператор комбинированных съемок Л. Сазонов. Звукооператор Д. Флянгольц. Директор картины Б. Краковский.

В ролях артисты: Товарищ Сталин И. В.— М. Геловани, руководители партии и советского государства — А. Грибов, Н. Мордвинов, А. Мансветов, Г. Пасечник. Кравцов — С. Лукьянов, Горовой — В. Меркурьев, Степан Недоля — Б. Чирков, Евдокия Прохоровна—А. Зуева, Павел Недоля — В. Доронин, Владимир Недоля — А. Игнатьев, Лида Недоля — К. Лучко, Василий—А. Петров, министр угольной промышленности — В. Хохряков, Трофименко—В. Дружников, Вера Николаевна— Л. Смирнова, Андреев — О. Жаков, Андрей Постойко — П. Алейников, Петрович—И. Пельтцер, начальник комбината — А. Алексеев.

Производство Московской киностудии им. М. Горького, 1950 г.

В фильме есть отдельные актерские неудачи, есть некоторая ослабленность действия, особенно в эпизодах, рассказывающих о внедрении комбайна. Однако фильм смотрится с огромным интересом, ибо он согрет горячим дыханием жизни, овеян романтикой и пафосом труда. Режиссерской манере Л. Лукова свойственна большая эмоциональность, взволнованность повествования. Он нередко прибегает к сопоставлениям прошлого и настоящего, чтобы зритель сильнее почувствовал разницу между новым и старым, увидел бы путь, пройденный героями, народом, страной. Как правило, герои фильмов Лукова — это простые советские люди, которых режиссер хорошо знает, любит и умеет показать не как сторонний наблюдатель, а заинтересованно, горячо, как подлинно советский художник.

В фильмах Лукова мы часто слышим веселую шутку, поговорку, мотивы народных песен. Это присуще и кинофильму «Донецкие шахтеры»— фильму народному, жизнеутверждающему и оптимистическому.

Произведения Лукова не отличаются филигранной отделкой образов, вниманием к деталям. Он рисует картины жизни и человеческие характеры крупными мазками, поражает зрителя яркими красками.

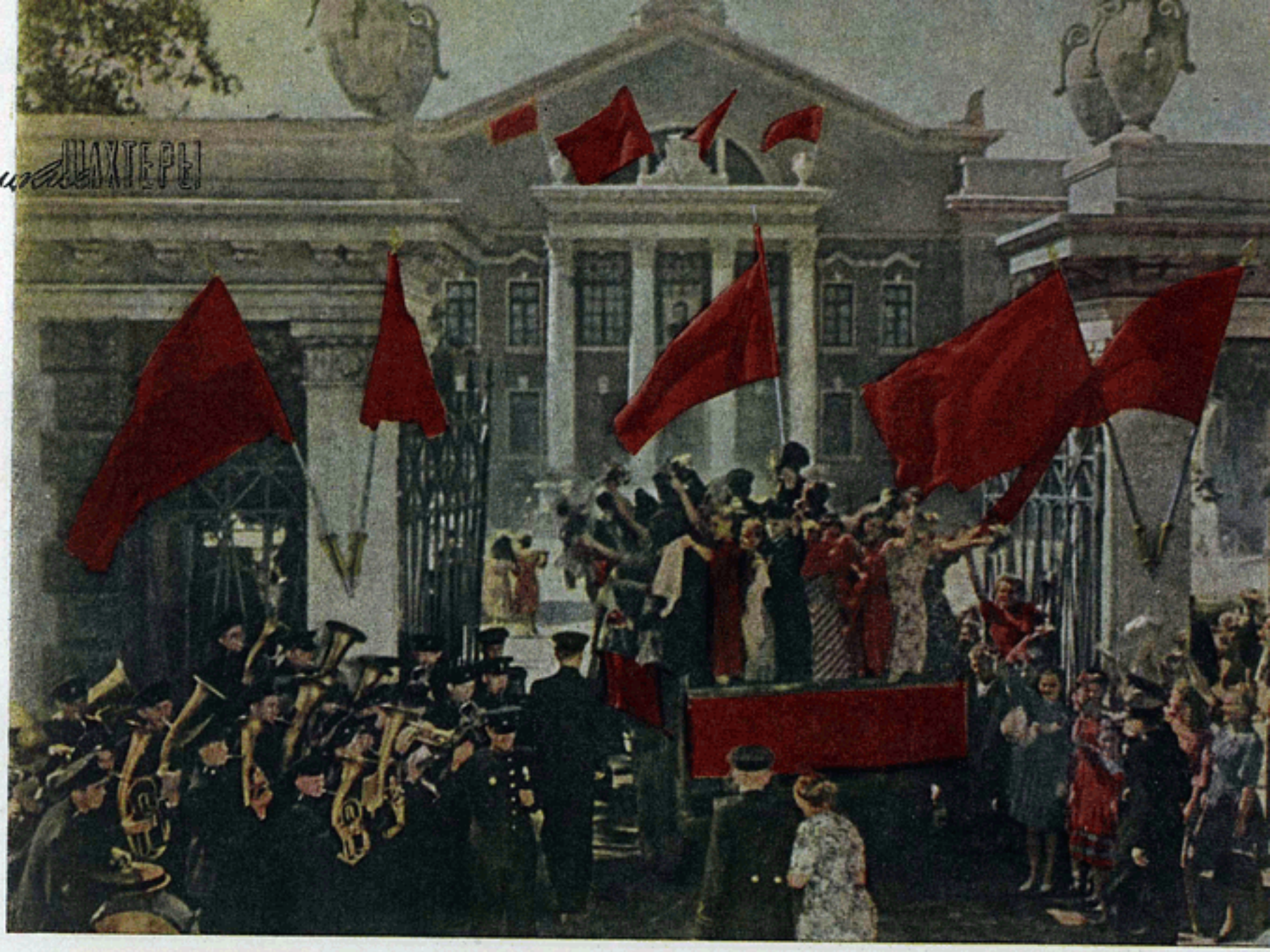
В сценах старого Донбасса с исключительной реалистической полнотой показаны нечеловеческие условия труда и быт донецких шахтеров в дореволюционное время. Но особенно ценно здесь то, что режиссеру удалось с большой выразительностью показать, как простые русские люди даже в таких унизительных и тяжких условиях сохранили гордость, человеческое достоинство, чистоту своей души.

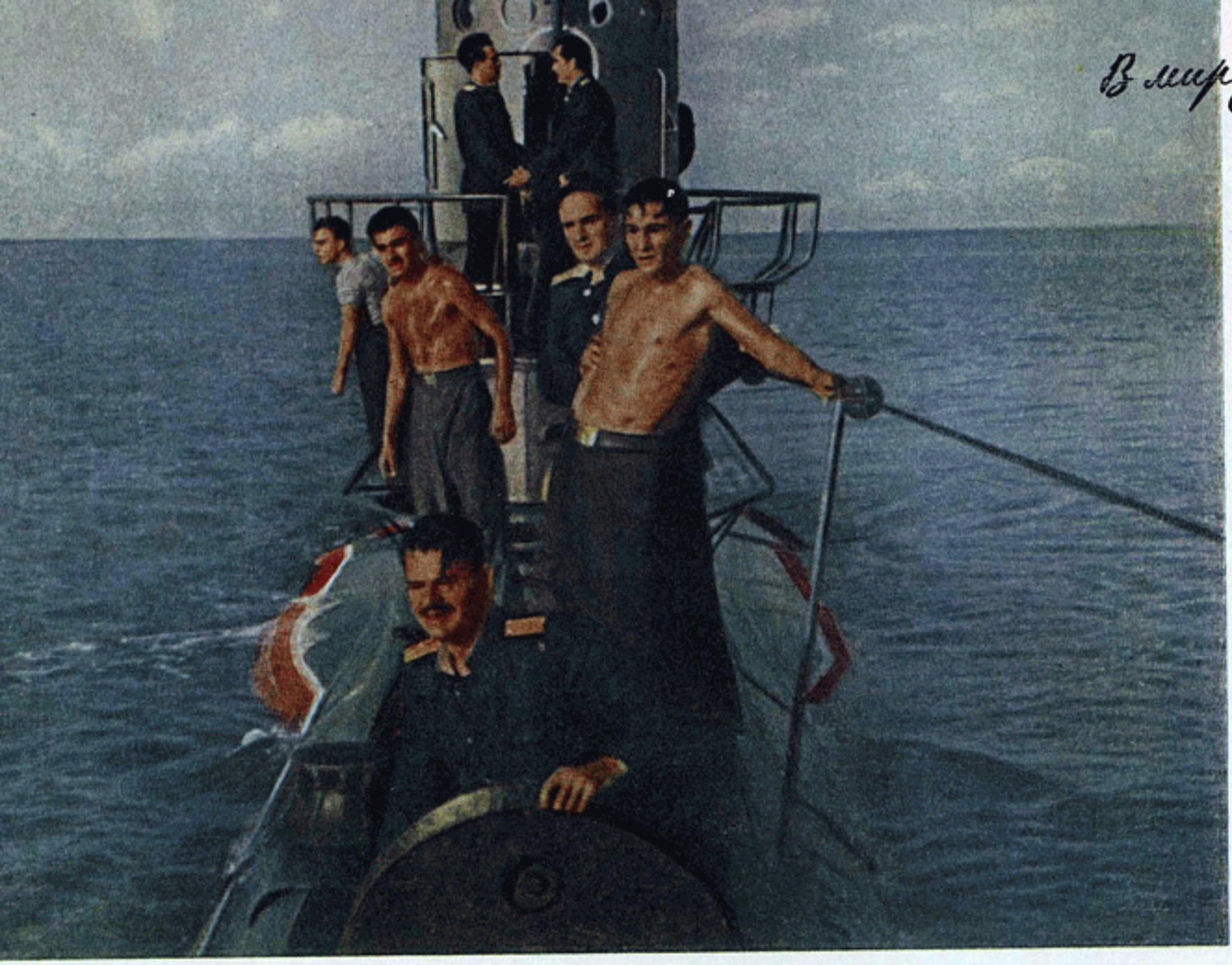
В эпизодах проводов шахтеров на гражданскую войну и начала стахановского движения мастерски передан колорит эпохи, незабываемые черты героического времени.

С большой любовью, знанием жизни и быта донецких шахтеров поставлены сцены, рисующие современный Донбасс. Темпераментно и стремительно развертывая картины жизни и самоотверженного труда донецких шахтеров, режиссер убедительно раскрывает роль большевистской партии и великого Сталина в преобразовании Донбасса.

Фильм «Донецкие шахтеры» — одно из первых значительных кинопроизведений о послевоенном труде нашего славного рабочего класса. Советская кинематография имеет большие творческие возможности, чтобы создать новые, еще более значительные и яркие произведения о людях труда нашей великой Сталинской эпохи.

Донецкие ШАХТЕРЫ





В мирные дни

Цветное лето

В мирные дни

Майор К. Поздняев

Командир подводной лодки матерый фашист капитан фон Герлиц отдает распоряжение:

— Приготовиться к постановке мин!

Он говорит так, находясь в советских водах.

— Хочу проверить на русском фарватере качество этих новых игрушек...— поясняет он своему помощнику.

Когда это происходит? Может быть, на экране воспроизводятся события минувшей войны? Нет. Фон Герлиц делает свое черное дело в послевоенное время. Недаром фильм называется «В мирные дни»...

Откуда же появился в мирные дни этот немецкий фашист? Почему этот человеконенавистник плавает у советских берегов и ставит мины, словно война не кончилась, словно жив ещё Гитлер?

Фон Герлиц действует по указке новых претендентов на мировое господство. Кто они, не трудно догадаться. Их, поджигателей войны, знает весь мир. Они подбирают таких, как фон герлицы, везде и повсюду, нанимают к себе на службу, облекают своим «доверием» и засылают к нам: «Шпионьте, вредите, совершайте диверсии!..»

Когда смотришь на фон Герлица, на его вдохновителей (а они в фильме тоже показаны, и очень ярко), когда видишь вражеские «новые игрушки» в действии (советская подводная лодка ПК-8 повреждена взрывом мины),— священная ненависть закипает в сердце. В этом, прежде всего, и заключена идейно-художественная сила кинокартины «В мирные дни». Фильм учит ненависти к поджигателям войны. Фильм учит революционной бдительности.

Где бы и кем бы ни высказывались бредовые агрессивные идеи, какая бы провокация или диверсия ни готовилась, поборники мира, люди доброй воли знают, куда ведут все нити всяческих заговоров против мира и безопасности народов! Авторы фильма не называют национальности адмирала, приказывающего шпиону Кларку. Это просто «министр иностранной державы». Сам Кларк, по характеристике сценариста просто «посол, имеющий честь представлять свою страну в некоих экзотических местах». Но весь ход мыслей адмирала и Кларка, все их «принципы» и повадки знакомы нам. Десятки аналогий возникают в нашем сознании, когда мы наблюдаем за действиями этих патентованных хищников. Вот Кларку сообщают о том, что за рейдерство в Атлантике Гитлер лично наградил фон Герлица рыцарским крестом. Кларк радостно восклицает: «Неплохая рекомендация!» Он твердо убежден, что лучшей кандидатуры для выполнения диверсионного задания не найдешь. Разве не такой же ход мыслей и не таковы же моральные принципы у тех, кто вербует нацистов, эсэсовцев, гитлеровских генералов на службу американским, английским и французским миллиардерам и миллионерам?

Такой показ — большая заслуга автора сценария И. Прута, постановщика фильма В. Брауна, артистов Л. Семина (адмирал) и М. Белоусова (посол Кларк). Срывать маску с поджигателей войны, показывать их звериное существо — это задача в дни борьбы за мир чрезвычайно важная и почетная. Отрадно, что она в фильме решена умело и убедительно.

Силам реакции, силам поджигателей войны в фильме противопоставлен коллектив мужественных, смелых советских людей. Участники кинокартины создали обаятельные образы советских военных моряков. Их любовь к Родине, чувство личной ответственности за защиту мира и за свой долг перед народом, мужество и умение преодолевать трудности — прекрасный пример для подражания! Можно не сомневаться, что эти образы вдохновят на подвиги во славу советской Отчизны не только военных моряков, но и всю нашу славную молодежь.

В центре фильма — борьба экипажа подводной лодки ПК-8 за свою жизнь и жизнь боевого корабля. С волнением следим мы за этой поистине отважной борьбой.

Взрывом вражеской мины подводная лодка повреждена. Она лежит на дне моря. В нижней части ее корпуса пробоина. Вода залила второй отсек. Повреждены машины регенерации воздуха. Разбит прибор измерения углекислоты. Сорвана с фундамента и вышла из строя помпа...

В труднейших условиях, по горло в воде, работают матросы второго отсека. Чрезвычайно тяжелое положение создается и в первом отсеке, где матросы и их командир задыхаются от недостатка воздуха, где на семь человек всего только четыре кислородных маски.

Но не таковы советские люди, чтобы падать духом! Моряки напрягают свою волю и спокойно, как обязывает их воинский долг, делают свое дело. Они принимают все необходимые меры для того, чтобы лодка всплыла. Мужество, помноженное на умение, помогает им одержать победу.

Постановщики и артисты прекрасно передают моральную стойкость своих героев. Ни тени паники у членов экипажа!

Когда командир подводной лодки капитан 3-го ранга Афанасьев (артист Н. Тимофеев) обходит кормовой отсек и спрашивает каждого из матросов, ремонтирующих помпу, о их самочувствии, ни один из них не жалуется на трудности.

— Как самочувствие?

— Почти нормально.

Щедрое лето

Е. Смирнова

Газета «Советское искусство» (№ 21, 13 марта 1951 г.) в рецензии М. Белявского «Замысел и его решение» сурово раскритиковала фильм «Щедрое лето», утверждая, что в нем нет ни ярких характеров, ни подлинных страстей, ни драматургической последовательности. Под сомнение была взята правдивость произведения, не понравилась его художественная форма, проявленное же «в ряде эпизодов» профессиональное мастерство режиссера не смогло спасти фильм, в котором-де отсутствует глубокий замысел.

Не будем говорить о том, что все обвинения рецензии недостаточно доказательны, не убеждают читателя. Важно то, что подобное категорически отрицательное суждение о «Щедром лете» идет вразрез отзывам зрителей, которые очень тепло встретили фильм. Все рецензии, появившиеся в общей прессе, отмечали правдивость фильма, актуальность темы, живость художественной формы, отмечали оптимизм произведения, отразившего светлые перспективы колхозной жизни.

Советское кино имеет в своем активе жизнерадостные, темпераментные комедии, посвященные советской деревне. Фильм «Щедрое лето» не подражает им, не повторяет пройденного. Он привлекает своеобразием замысла и оригинальностью художественной формы, подкупает жизненной правдой содержания.

В легкой комедийной форме, умело используя юмор, авторы показывают колхозные будни как светлый праздник, как радостное творчество, как расцвет духовных сил людей. Просто, с большим художественным тактом обрисованы образы передовых людей советской деревни, их благородные черты, их интеллектуальные стремления.

Автор упомянутой выше рецензии весьма неодобрительно отнесся к тому, что фильм, показав вначале героиню труда Оксану, в дальнейшем как бы оставляет ее в стороне, а место главной героини занимает Вера Горошко, юная рядовая колхозница. В этом газета усмотрела драматургическую непоследовательность фильма.

На самом деле как раз в этом и заключается цельность замысла. Образ Оксаны как бы раскрывается в образах других колхозных девушек. Вполне закономерно, что рядом с Оксаной появляется Вера Горошко, за Верой — Дарка, за ней — другие, кто еще не назван и не раскрыт в фильме, но кто полон равных возможностей оспаривать первенство

Сценарий Е. Помещикова, Н. Далекого. Режиссер-постановщик Б. Барнет. Оператор А. Мишурин. Режиссер И. Эстрин. Художники: О. Степаненко, Н. Юров; костюмы Е. Горская. Композитор Е. Жуковский, тексты песен А. Малышко. Звукооператор А. Демиденко. Директор картины Н. Вайнтроб.

Исполнители ролей: Назар Проценко—Н. Крючков, Вера Горошко — Н. Архипова, Петр Середа—М. Кузнецов, Оксана Подпруженко — М. Бебутова, Рубан — В. Добровольский, Теслюк— К. Сорокин, Дарка — М. Крепкогорская, Колодочка— Е. Максимов, Прокопчук — А. Дунайский, Подпруженко — М. Высоцкий, зоотехник — А. Казанская, Екатерина Матвеевна — В. Кузнецова, Мусий Антонович— Г. Гумиловский.

Производство Киевской киностудии художественных фильмов, 1950 г.

Оксаны в труде. Они помогают нам понять, что и Оксане, которая в самом начале фильма уже показана Героем Социалистического Труда, часто приходится оглядываться на других и бороться, чтобы оправдать свое высокое звание.

Ошибочно также упрекать авторов фильма в непоследовательности за то, что они заставляют Веру Горошко оставить работу в полевой бригаде и перейти на ферму. Ведь в этом также заключена жизненная правда! Труд в фильме не абстрактен, он показан как творческий процесс: каждый человек в колхозе находит себе дело, которое ему по душе и в котором он проявляет свои способности и одаренность. Уход Веры на ферму подчеркивает, что труд в колхозе все больше и больше требует овладения специальными знаниями, требует научного подхода.

Вера хочет быть не хуже Оксаны. Но не для славы она стремится быть такой. Ее тянет к труду потому, что в этом выражается ее сущность; труд — это ее жизненная потребность. Она переходит на ферму, где чувствует себя специалистом, вооруженным знаниями, человеком, непрестанно повышающим свою профессиональную квалификацию, растущим на работе.

Фильм дает ясное представление о том, как Вера вырастает в труде, приобретает волевые качества, как продолжает формироваться ее деятельный и устремленный характер. В Вере ясно выражена беспокойная и ищущая натура и вместе с тем — юная наивность. Она увлекает своим примером Дарку, преодолевает сопротивление председателя колхоза Назара, выдерживает бой с консерватизмом Теслюка и заставляет этого заносчивого и чванливого невежду выполнять ее намерения.

Очень показательно в Вере ее стремление к знаниям, к науке. Сначала еще робко, ученически она ищет ответы на вопросы, возникшие

при производственных затруднениях, ищет в книгах, в советах агронома. А какой широкий размах ее замыслов: теплая ферма, водопровод, кварц... Вера составляет длинный список всего того, что ей требуется для дела, и подает список председателю колхоза Назару Проценко. Долго читает этот список Назар.

— Это все? — говорит он с иронией.

— Нет, еще на обороте, — отвечает деловым тоном Вера.

— Слушай, а ты учитываешь наши возможности? — спрашивает Назар. В его голосе звучит удивление. И в то же время мы чувствуем: Назар сам еще не может как следует разобраться, что он ощущает, то ли протест радивого председателя, для которого все требования Веры кажутся расточительством, то ли восхищение настойчивостью девушки, такой, казалось бы, юной и неопытной. Так и не разобравшись, Назар отшучивается:

— Может, от меня и птичьего молока попросишь?

— Ну, если надо будет, попрошу, — с воинственным пылом отвечает ему Вера.

Актриса Н. Архипова, исполняющая роль Веры, хорошо поняла характер своей юной героини, поняла ее напористость. Вера упряма в работе, упряма и в деловых отношениях с людьми и в своих личных. У нее выработался свой особый прием — налетать на людей, как шквал, не давая опомниться, подготовиться к отпору. Так она озадачила Дарку и других своих подруг, резко обвинив их в нерадивости, в отсутствии дерзаний, в беспечности. В результате девушки острее почувствовали, насколько права Вера, что и послужило толчком к появлению новой стахановской бригады.

Актриса правдиво, обстоятельно, деталь за деталью рисует портрет юной труженицы, озабоченной колхозными делами, окрыленной большими мечтами. Главное в ее портрете — это выражение духовного удовлетворения и радости. Радостью окрашены все помыслы и все дела Веры. Эта радость идет и от юности и от ощущения полноты жизни — ощущения, свойственного советской молодежи.

Глубоко и любовно разработан авторами и образ колхозного бухгалтера Петра Середы. С точки зрения привычных норм кажется странным, что на первый план выведен такой не типичный персонаж, что главный герой не тракторист, не председатель, не бригадир, а всего-навсего бухгалтер, которого мы часто видели в фильмах в качестве персонажа комедийного. Разве можно забыть счетовода Ковыньку из фильма «Богатая невеста»? А в «Щедром лете» бухгалтер Петр Середа вдруг не только заслоняет образ председателя колхоза, но еще и поучает его, направляет, воспитывает.

«Щедрое лето»

Бухгалтер Петр — в самом центре колхозного производства. В цифрах Петра — настоящее и будущее колхоза. Ему, бухгалтеру, видно многое, что другим еще не ясно.

Ковынька только подсчитывает выполненную работу, Петр занимается планом на будущее. Цифры в его руках — это романтика колхозных перспектив, романтика растущего богатства и духовного расцвета советского крестьянства.

— Ко мне каждый день много людей приходит, — говорит Петр секретарю парторганизации Прокопчуку, — разговаривают, требуют, волнуются.

«Щедрое лето»

«Щедрое лето»

Мне думается, что колхоз «Вперед» не только по хлебу может быть на первом месте, да и не только в районе. Сегодня один старик приходил, говорит: мечты мало, отваги мало... Расписал, какую бы он пасеку хотел организовать в колхозе. Помолодел, глаза горят! А его используют сторожем гаража...

Романтика, творческое отношение к колхозному хозяйству, чуткость к людям, к их инициативе придают облику Петра живые черты. Понятен широкий кругозор Петра, его нетерпимое отношение к людям консервативного склада. Понятна растущая сложность колхозного производства и его планирования.

Роль Петра с большим темпераментом и лирикой исполняет актер М. Кузнецов. Он показывает своего героя человеком умным, хорошо разбирающимся в людях, смотрящим далеко вперед. Актер умеет как-то незаметно сглаживать незадачливые в драматургическом отношении сцены. Так, например, для того чтобы создать ситуацию необоснованной ревности Назара, сценаристы заставляют Петра вести нежные беседы с Оксаной. В этих беседах у Петра есть реплики, которые можно истолковать всерьез, так, как будто он действительно увлечен Оксаной. Но тогда было бы непонятно, почему так быстро возникло у Петра — человека положительного, не легкомысленного — увлечение Верой. М. Кузнецов все эти реплики произносит тепло, но с некоторой долей юмора, подчеркивая тем самым неосновательность подозрений Назара.

Петр Середа не заслоняет образ председателя колхоза, а дополняет обрисовку противоречивой натуры Назара.

В их отношениях дано столкновение двух различных жизненных характеров. Назар—это бережливый хозяин, для которого колхоз является кровным делом. Это честный советский человек.

Назар горячей душою болеет за интересы колхоза. Но эти интересы он понимает узко, местнически, без широких перспектив. Заблуждения и отсталость Назара вызывают законный конфликт между ним и теми, кто видит завтрашний день.

Погрязший в мелких заботах, в организационной суетне, подмявший всю инициативу рядовых колхозников под свою волю, Назар не смог оглянуться вокруг, не смог понять, что растут новые силы, что привычные для него порядки не удовлетворяют передовых колхозников, особенно молодежь. Вместо того чтобы прислушаться к запросам масс, обратиться к ним за советом, Назар занимался администрированием, действовал как человек, привыкший только распоряжаться, повелевать.

В создании этого образа постановщики фильма проявили чувство такта. Они не оглупили и не опростили Назара во имя обострения драматического конфликта.

Актер Н. Крючков понял своего героя и очень задушевно, сдержанно показал нам Назара и тогда, когда тот заблуждался, и когда осознал тяжесть своих ошибок. Любопытен эпизод, в котором Назар спрашивает секретаря райкома Рубана о том, что такое ревность, не является ли она пережитком. А затем, набравшись мужества, он по-товарищески просит прощения у Петра за свои ложные ревнивые подозрения.

Актер нашел тонкие краски для обрисовки характера Назара. Он отразил в нем душу украинского колхозника, любящего труд, землю, богатую природу. Вот Назар, проверяя обработку земли, наклоняется и с радостной улыбкой разминает ком земли.

— Любите вы землю, Назар Степанович, — говорит ему Вера.

— А кто же ее не любит, — отвечает Назар.

И жест землепашца, и интонация этих слов, и глаза, в которых светится счастье, — все характеризует Назара как хозяина большой земли, человека, крепко стоящего на ногах.

Пережитки прошлого, мешающие Назару, яснее всего раскрываются в его отношениях с Оксаной.

Тяжело, с глубоким драматизмом, с мучительной ревностью переживает любовь Назар. Нам понятно отношение Назара к Оксане; оно связано с его недоверчивостью, эгоизмом. По мере того, как Назар пересматривает свои ошибочные взгляды, он очищается от недоверия, ревности и тяжелых подозрений. Очищается его любовь. Назар как бы вновь переживает свое большое и глубокое чувство.

Оксана любит Назара глубоко, всей душой. Но она не идет ни на какие компромиссы во имя любви. Она первая отталкивает Назара, когда тот обрушивается на нее с ревнивыми нападками; первая же она приходит к нему с примирением, когда он осознал свои заблуждения. Это характеризует Оксану как человека передового, нового, чуждого всяким предрассудкам.

Любовь Веры к Петру трогательна и наивна. Здесь и пылкая влюбленность и неловкое старанье скрыть свои переживания. В этой любви подкупающая радость первого чувства, духовной окрыленности. Петр своей мечтой о будущем пробудил у Веры стремление стать передовой в труде.

В этой девичьей любви, как в зеркале, отражается большое чувство Петра. Особенно занимательна сцена на мосту, когда Петр впервые объясняется Вере в любви. На его вопрос — уезжать ли ему? — Вера говорит какие-то безразличные слова, а глаза ее горячо отвечают — нет, не уезжать!

Лирические сцены окрашивают весь фильм, придают ему теплоту. Но не все они разработаны одинаково ров-

но. В частности, на недоразумениях, порождающих ревность и ссоры героев, есть налет надуманности и некоторой водевильности.

В борьбе с пережитками старого заключена сущность драматического конфликта, который лежит в основе фильма и который выражен в комедийной форме. И там, где смех служит средством утверждения нового и осмеяния старого, там комедийные приемы интересны, реплики остроумны.

Носителем отрицательных свойств является заведующий колхозной фермой Теслюк. Теслюк относится к работе формально. Актер К. Сорокин сатирически рисует отсталость своего героя, показывая, как суетливостью, напускной деловитостью, выслуживанием перед начальством Теслюк старательно пытается прикрыть свое невежество, свое незнание сути дела.

К сожалению, некоторые эпизоды фильма нарушают стройность композиции. Немало есть статичных, чисто иллюстративных сцен. Таковы, например, подписание договора о соревновании, разговор секретаря райкома с «королем» кок-сагыза, с девушками, участвующими в физкультурном пробеге, и другие. Интересная сама по себе концовка фильма драматургически слабо с ним связана, не подготовлена, не вытекает из развития действия.

Действие фильма развертывается на фоне пейзажей, замечательно снятых оператором Мишулиным.

Вот широкое поле, по которому идет группа девушек во главе с Верой. Их веселая песня не нарушает общего покоя, царящего в природе. Не колыхнутся хлеба — ровные, окрашенные в живой светлозеленый цвет. Весна. Над полем раскинулось широкое голубое небо, приглушая зеленый цвет поля и как бы сливаясь с ним на горизонте...

Вот тихая речка и отраженный в ее зеркале мостик и кустарники на берегу... Все дышит ясным солнечным днем, все так радует Петра, подъезжающего к родному селу.

В фильме обстоятельно рассказано о быте колхозников. И иногда — даже излишне подробно. Долго демонстрируют авторы дом Назара — нагромождение вещей, красивые рушники... С такими же подробностями показаны дом Оксаны, дом правления колхоза. Но постановщики, видимо, забыли о колхозном клубе, и собрание им пришлось проводить в каком-то тесном коридоре правления. Однако все это мелочи, не нарушающие общего замысла. В целом же фильм «Щедрое лето» по-настоящему увлекает зрителей, и в этом одно из его преимуществ. Просто, естественно и занимательно он представляет зрителю советских колхозников, идущих к светлому будущему.

Соперники

Г. Григорьев

В этом фильме нет общих фраз, общих мест. Он исключительно конкретен. Важнейшие положения мичуринской биологической науки изложены в легкой, увлекательной форме. Зритель с большим интересом следит за развитием сюжета, порой даже не замечая, как непринужденно преподносится ему научный материал. Но после просмотра, подытоживая виденное, зритель понимает, что, ознакомившись с увлекательной историей двух орловских рысаков, он в то же время обогатил себя новыми знаниями о животных и о роли человека в переделке природы.

На государственном конезаводе в один и тот же час родились два жеребенка, два брата — Бравый и Баловень. Их отец — знаменитый орловский рысак Баян. После того как жеребята выросли, один из них попадает на колхозную конеферму, а второй на столичный ипподром. Каждый из рысаков проходит долгий путь заботливого воспитания и тренировки. К концу фильма сюжет сводит их снова вместе: Баловень и Бравый выступают как два соперника в состязании.

Драматургия фильма служит новым доказательством того, что дидактичность отнюдь не лежит в природе научно-популярного кино.

Очень поучительно, как авторы фильма «Соперники» преподносят зрителю ряд важных положений мичуринской биологии.

«...При вмешательстве человека,— писал И. В. Мичурин,— является возможным *вынудить* каждую форму животного или растения *более быстро изменяться* и при том *в сторону, желательную человеку*. Для человека открывается обширное поле самой полезной для него деятельности»[1]. Популяризация этого положения мичуринской биологии является одной из самых серьезных задач научно-популярного кино.

Как решает эту задачу фильм «Соперники»? Сообщив зрителю о рождении жеребят, фильм кратко знакомит их с родословной, охватывающей двухсотлетнюю историю создания породы орловских рысаков. На интересном материале — документах, рисунках, фотографиях и т. п.— раскрывается, как талантливые русские люди вывели из верховых и упряжных лошадей новую породу — крупную, выносливую, крупноаллюрную.

Фильм наглядно разбивает домыслы противников мичуринской биологии, отрицающих наследование признаков, приобретенных животными и растениями. Новая порода лошадей — орловская рысистая — была создана людьми. С конца XVIII века русские коневоды терпеливо и настойчиво отбирали наиболее выносливых, работоспособных, стремительных в беге и красивых лошадей. «Наследственность,— говорил в докладе на сессии ВАСХНИЛ Т. Лысенко,— изменяется и усложняется путем накопления приобретаемых организмами в ряде поколений новых признаков и свойств». Это и раскрывается в фильме.

Одна из лучших в мире пород лошадей — орловская рысистая — возникла не в результате одного лишь естественного отбора. Фильм раскрывает, как люди направленно соединяли лучших представителей разных пород — носителей нужных качеств, как направленно воспитывали новые поколения лошадей. Управляя изменчивостью природы организмов, человек создал прекрасную породу.

[1] И. В. Мичурин, Соч. т. IV, стр. 72, 1941 г.

Вся история Бравого и Баловня — это история планомерного, научно обоснованного воспитания нового поколения орловских рысаков.

В сюжет фильма умело, без нарочитости и упрощенной дидактичности, вплетены эпизоды, показывающие, как люди управляют развитием организма животных.

Прежде всего фильм показывает, что жеребята с первых же дней своей жизни поставлены человеком в наиболее благоприятные условия: приволье воронежских степей, густые сочные травы...

Когда жеребята подросли и окрепли, начинается долгий период их воспитания. «В каждом из жеребят,— говорит диктор,— могут быть заложены первоклассные качества рысака-рекордиста. Их нужно вскрыть и развить, изучить особенности каждой лошади. Работать терпеливо, настойчиво, долго...»

Сюжет фильма раскрывает разные качества каждого из жеребят. Нелегко коневодам воспитывать их, особенно поровистого Баловня. Учеба на корде, приучение к экипажу — беговой качалке, неудачи и успехи, заводские испытания, долгий путь тренировки — все это показано увлекательно, кинематографически ярко. Вместе с тем в каждом эпизоде всегда ощущается подтекст — развитие сквозной мысли авторов, идеи фильма, утверждение основ мичуринской биологической науки на конкретном материале.

В фильме говорится не об орловских рысаках вообще, а о двух прекрасных представителях этой породы. Это придало сюжету конкретность и позволило ввести острый конфликт: соперничество двух братьев на беговых дорожках.

Напряжение нарастает с начала испытаний. Авторы умело использовали возможности для развития сюжета, заложенные в самом материале. Поэтому фильм получился правдивым, содержательным и занимательным.

Конфликт приобретает особенную напряженность после того, как «разошлись жизненные дороги братьев».

Казалось бы, Бравому, попавшему в колхоз, суждено отстать от брата, который готовится к состязаниям на ипподроме столицы. С интересом следим мы за тем, что происходит с Бравым. В эпизодах на колхозной конеферме исподволь раскрывается характер мичуринской биологии. «У биологической науки,— говорит проф. В. Столетов,— одна цель: объяснять природные явления, познавать природные закономерности с целью управления этой природой в интересах человека. Основа у науки и основа у жизни, у практики — одна и та же»[1]. Эта черта советской науки о природе показана в фильме «Соперники». Всюду — на государственном конезаводе, на ипподроме и в колхозе — научные и практические работы по выращиванию породистых животных неотделимы друг от друга.

И колхозные коневоды изучают каждое животное как подлинные исследователи на основе новейших данных науки. Изо дня в день колхозный наездник работает с Бравым. Внимательно изучает его.

Бравый трудолюбив и послушен. Ничего особенного наездник в нем до поры, до времени не обнаруживал. Но вот однажды Бравый сделал короткий стремительный бросок. Этого было достаточно внимательному наезднику. Он приходит к выводу, что резвость лошади может быть высокой. В молодом рысаке таится, видимо, запас еще не проявленных в беге сил. Начинается новый этап воспитания, тренировки. Теперь человек ставит перед собой новую цель: выявить затаенные силы Бравого.

Автор М. Витухновский.
Режиссер Я. Задорожный.
Оператор А. Сухомлинов.
Консультанты: М. Рогалевич, Н. Нежеренко, В. Гриц.
Производство Свердловской киностудии научно-популярных фильмов, 1950 г.

Выдержкой, терпением колхозный наездник заставляет Бравого увеличивать скорость. Каждый метр дорожки выверен во времени, стрелка секундомера проверяет бег. В постоянных тренировках увеличивается и закрепляется скорость.

На столичном ипподроме в это же время Баловень ставит новый рекорд, превысивший показатели отца-рекордиста.

Фильм показывает, какое большое значение имеют рысистые испытания. Это не только вид спорта и увлекательное зрелище. Во время испытаний улучшаются качества лошади, выявляется весь резерв ее сил, ведется борьба за новые рекорды скорости. Выявленные достижения закрепляют, чтобы затем передавать их по наследству.

Работа, которую проводят советские коневоды и о которой рассказано в фильме «Соперники», имеет огромное практическое значение. «Все улучшенные рысистые лошади Советского Союза,— говорится в фильме,— происходят от орловского рысака. Советские коневоды, вооруженные мичуринской наукой, из года в год улучшают его качества. Современный орловский рысак давно уже во многом превзошел своих далеких предков...»

Понадобилась серьезная творческая работа авторов фильма, чтобы дать зрителю это ценное, интересное кинопроизведение, которое популяризирует мичуринскую науку на конкретном объекте и которое облечено в содержательную, легко воспринимаемую, увлекательную форму кинематографического изложения.

О сюжете фильма уже говорилось выше. Он построен так, что зритель с первых кадров и до конца с нарастающим интересом следит за судьбой двух братьев-рысаков, за их состязанием. Познавательный материал органически включен в сюжет и вытекает непосредственно из действия фильма.

Такая драматургия фильма создавала особенные трудности для режиссера и оператора. Дело не только в технически-постановочных трудностях, хотя и с этой стороны фильм весьма сложен. Достаточно сказать, что фильм, охватывающий значительный период жизни двух лошадей, снимался в течение одного года. Нетрудно представить себе, какую изобретательность надо было проявить режиссеру, чтобы убедить зрителей, что перед ними на экране все время одни и те же герои, одни и те же рысаки. Но, повторяем, основные трудности заключались не в этом.

Несравненно сложнее было найти творчески правильную трактовку сюжета. Если бы данный сюжет был рассказан схематично, то его содержательность, ценность познавательного материала были бы выхолощены; зритель увидел бы историю соперничества двух лошадей, частный случай без обобщения, без глубокой мысли.

Режиссер Я. Задорожный уже ряд лет работает над сельскохозяйственными фильмами, в частности, над фильмами о лучших конских породах. Он глубоко изучил материал, подошел к нему с подлинно творческим, поэтическим чувством. Без такого поэтического восприятия материала фильм «Соперники» не мог быть создан.

В картине правдиво, тонко, с художественной силой переданы неповторимые черты среднерусского пейзажа. Русское первенство в создании знаменитого орловского рысака подчеркнуто в фильме убедительно, с патриотической гордостью. Любовно показана авторами забота о конях. От всего фильма веет терпением и добротой русского человека, его мудростью, удалью и размахом. В небольшой, тепло сделанной сцене импровизированного состязания колхозных троек по пути на районный конно-спортивный праздник режис-

[1] В. Н. Столетов, Начальные основы мичуринской биологии, стр. 49, «Московский рабочий», 1948 г.

сер и оператор любовно, тепло отразили красочную, радостную, полную бодрости и оптимизма жизнь колхозного крестьянства.

Особенная заслуга режиссера заключается в правильной трактовке конфликта. При всей остроте состязания фильм не вызывает у зрителя чуждого советскому человеку чувства неприязни к противнику в соревнованиях, нездорового азарта.

Идут последние соревнования на Московском ипподроме. Подготовленный всем предыдущим развитием фильма, этот эпизод давно уже с нетерпением ожидается зрителем, догадывающимся, что братьям еще предстоит встреча. Режиссер и оператор не скупятся на показ состязания. Но это не просто темповой монтаж динамичных кадров. Продуманно снято последнее, решающее состязание. Все сильнее нарастает напряжение. Идет схватка равных соперников. В самый разгар этой схватки диктор говорит:

— И опытный наездник столичного ипподрома, и молодой колхозный наездник... оба хотят одного — победы и славы орловскому рысаку!

Эти слова не ослабляют напряжения, но лишний раз корректируют отношение зрителя к захватывающему зрелищу.

Трактовка финала, в котором Баловень лишь на долю секунды обогнал брата, помогает правильно оценить итоги схватки, в которой есть победитель, но нет побежденных.

Режиссер Я. Задорожный и оператор А. Сухомлинов проявили черты, присущие советским мастерам, работающим над фильмами из жизни природы. Всей сущностью фильма «Соперники» авторы стремились доказать, что подлинная наука неотрывна от практики и что даже самые сложные ее положения могут быть изложены общедоступно.

Авторы глубоко, с придирчивой тщательностью и точностью изучали биологию животных и передали эти познания средствами своего мастерства.

Следует, впрочем, заметить, что в фильме недостаточно полно использованы богатейшие возможности советской операторской техники, которой так широко и смело пользуются при съемке художественных фильмов.

В научном кино подобное разностороннее использование техники еще не стало законом. Между тем нетрудно представить себе, насколько обогатился бы фильм «Соперники», если бы в нем было больше съемок с движения, больших панорам, смелых переходов от общих планов к крупным и т. п.

Оператор А. Сухомлинов многое сделал для правдивого, яркого изобразительного решения фильма. Но в рамках того же сюжета, той же режиссерской трактовки фильма зритель мог бы получить еще более выразительную картину.

И это — вопрос далеко не технический, а сугубо творческий.

Силу советской киносъемочной техники, применяемой при создании художественных и документальных фильмов, нужно направить и на решение задач научного кино.

«Соперники»

ФЕСТИВАЛЬ ЧЕХОСЛОВАЦКИХ ФИЛЬМОВ

Ольдржих Махачек

генеральный директор Чехословацкого государственного фильма

ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКУЮ ЧЕХОСЛОВАЦКУЮ КИНЕМАТОГРАФИЮ

Чехословацкий народ любит советские фильмы. Он с восторгом приветствует каждое новое выдающееся произведение советской кинематографии, приобщаясь к богатству ее идей, и с уважением относится к ее крупным художникам. Славные достижения советской кинематографии имеют очень большое значение для быстро развивающейся культурной жизни чешского и словацкого народов.

После национализации чехословацкой кинематографии началось ее всестороннее сотрудничество с советской кинематографией, которая оказала нам значительную помощь и в идейно-художественном отношении и в строительстве нашей собственной материально-технической базы.

Фильм «Новая Чехословакия», являющийся примером такого плодотворного сотрудничества и неоценимым вкладом в дело развития чехословацкой кинематографии, говорит о славе и красоте нашего пути к социализму. Создатели этого фильма были в этом году удостоены самой большой награды — присуждения Сталинской премии.

Советские граждане уже имели возможность видеть некоторые из прежних фильмов чешского и словацкого производства. Во всех этих фильмах первого периода развития чехословацкой государственной кинематографии имелись еще существенные идеологические и художественные недостатки, вытекающие из идейной и творческой неуверенности, которая была свойственна нашим киноработникам до постановления президиума Центрального Комитета Коммунистической партии Чехословакии, указавшего нашей молодой государственной кинематографии на ее недостатки и определившего пути ее дальнейшего развития.

Работники чехословацкой государственной кинематографии, руководствуясь этим постановлением, неуклонно стремятся к тому, чтобы воссоздать истинную картину нашего национального и социального освобождения, правдиво показать строительство нашего народно-демократического государства, помочь ему в воспитании чехословацких рабочих, крестьян и всех трудящихся масс. Изображая самоотверженную и героическую борьбу рабочего класса нашей страны с капитализмом, наши кинематографисты исходят из передовых революционных традиций чехословацких народов и из той выдающейся роли, которую в этой борьбе играла Коммунистическая партия Чехословакии. Своим творчеством наши кинематографисты стремятся принять активное участие в едином международном фронте мира, возглавляемом Советским Союзом.

Чехословацкой кинематографии представился счастливый случай показать в Москве и в других городах Советского Союза первые плоды чешского и словацкого кинематографического творчества, которое основывается уже на новых взглядах и руководствуется методом социалистического реализма.

За последнее время чехословацкая государственная кинематография создала значительное количество интересных картин. Наиболее удачными мы считаем фильмы режиссера Мартина Фрича «Закаленные» и режиссера Иржи Вайсса «Встанут новые бойцы» по роману того же названия, принадлежащему перу премьер-министра Чехословацкой республики Антонина Запотоцкого. Оба фильма правдиво описывают борьбу чешского рабочего класса и деревенской бедноты, являются ценным вкладом в дело политического воспитания чехословацкого народа.

Истории рабочего движения посвящен и новый словацкий фильм «Борьба кончится завтра».

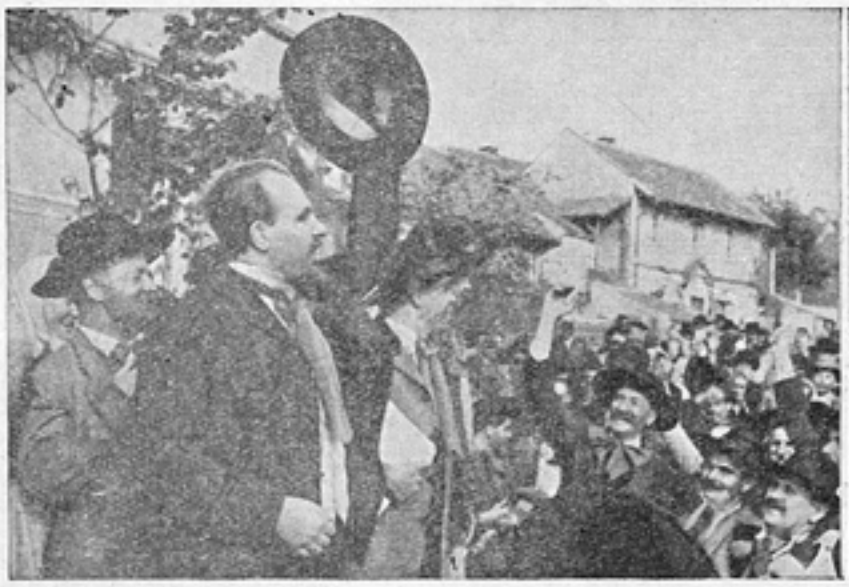
Фильм режиссера Карела Стеклы «Тьма» поставлен по роману Алоиса Ирасека и изображает притеснение нашего народа феодальной аристократией и церковью.

Фильм режиссера Вацлава Кршки «Вестник рассвета» знакомит с биографией чешского изобретателя Иосифа Божека.

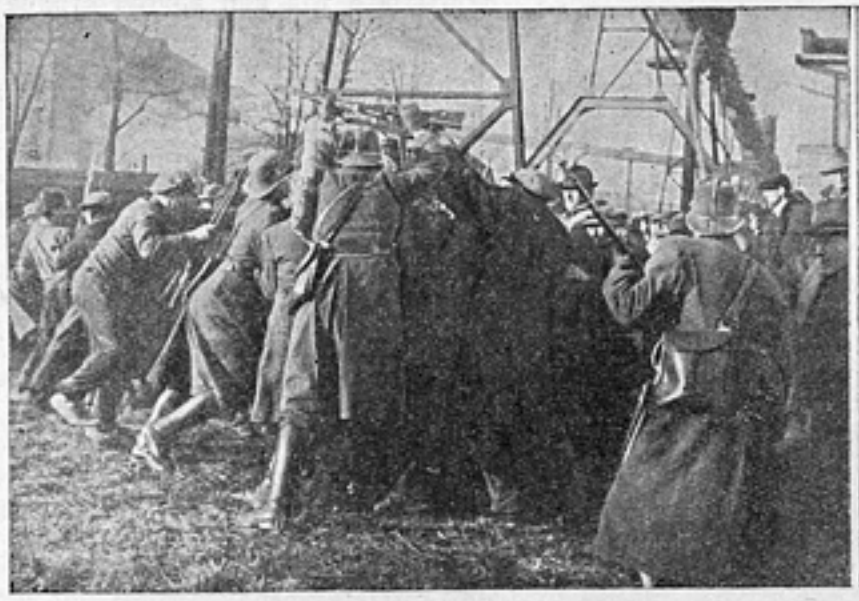
Современной Чехословакии посвящены фильмы режиссера З. Гофбауера «Бригада шлифовщика Каргана» по пьесе Вашека Кани и комедия Мартина Фрича «Это было в мае», популяризирующие новые социалистические методы работы.

К числу наших бесспорных достижений относятся также цветные кукольные фильмы «Баяя» режиссера Иржи

«Встанут новые бойцы»



«Встанут новые бойцы»



«Закаленные»

«Закаленные»

Трики по народной сказке Божены Немцовой и «Король Лавра» режиссера Карела Земана по сатирическому стихотворению К. Боровского.

Значительных успехов мы добились и в выпуске документальных, культурно-воспитательных, научно-популярных и научных фильмов.

Чехословацкие кинофильмы все чаще и чаще появляются на экранах всех народно-демократических государств. Количество зрителей, видевших в прошлом году наши кинофильмы за границей, превысило количество зрителей в самой Чехословакии. Оценка достижений нашего кинематографического творчества зарубежным и прежде всего самым требовательным советским зрителем весьма поучительна для наших творческих работников в их дальнейшей работе. Участие в «Фестивале чехословацких кинофильмов» делегации наших передовых кинематографистов дало им возможность на месте видеть, как приняты и как критиковались наши фильмы на родине самого развитого и самого передового искусства, а также приобрести ценный опыт, который в дальнейшем будет служить в качестве важного руководства в их кинематографическом творчестве.

Мы строим свою социалистическую кинематографию, следуя примеру советской кинематографии, руководствуясь учением Ленина—Сталина о выдающейся миссии кино как самого важного, самого массового из искусств.

Возможность, предоставленная нам советской кинематографией путем устройства «Фестиваля чехословацких кинофильмов», послужит поводом для дальнейшего углубления взаимного понимания и сотрудничества наших народов.

Давая оценку этому все возрастающему всестороннему и радостному сотрудничеству чехословацкой и советской кинематографии, всей идейной и материальной поддержке и всех возможностей, предоставляемых нам великим Советским Союзом, мы не можем не вспомнить об условиях жизни в капиталистическом мире, где американский империализм убивает и поглощает одну за другой национальные кинематографии...

У нас нет слов, чтобы полностью выразить всю нашу благодарность советской кинематографии за то, что она предоставляет нам возможность неуклонного и безостановочного движения к расцвету нашего киноискусства.

Братское сотрудничество чехословацкой и советской кинематографии служит прекрасным примером применения в области культуры принципов подлинного интернационализма, нашедших свое высшее выражение в марксизме-ленинизме, в учении великого Сталина. Это сотрудничество служит для нас лучшей гарантией того, что чехословацкое киноискусство будет развиваться еще более успешно и что бок о бок со славной советской кинематографией оно будет выполнять свою задачу в борьбе за мир и за социализм.

«Рацек опаздывает»

«Последний выстрел»

И. Брихта

Директор музея

МУЗЕЙ ЧЕХОСЛОВАЦКОГО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

По примеру Советского Союза Чехословацкая государственная кинематография учредила специальные школы кинематографического искусства как средние, так и высшие, готовящие новые кадры не только технически обученных, но и политически сознательных киноработников. Для повышения технического уровня кинокартин и качества эксплоатационного оборудования согласно новейшим научным достижениям был учрежден исследовательский институт техники кинематографического производства. В киноархиве было собрано большое количество памятников и документов прошлого и настоящего нашей и мировой кинематографии. Была создана библиотека, являющаяся по количеству книг второй после Советского Союза кинобиблиотекой в Европе. В фильмотеке Чехословацкой государственной кинематографии сохраняются миллионы метров копий старых и современных фильмов, документирующих все историческое развитие одного из важнейших искусств.

В день пятилетней годовщины национализации чехословацкой кинематографии был торжественно открыт музей чехословацкого кинематографического искусства. Начало этому музею было положено более четверти века назад старанием отдельных коллекционеров-любителей, но только новая, демократическая Чехословакия по достоинству оценила их многолетние труды и превратила это начинание в дело государственного значения.

Кинематография является типичным примером изобретения, родившегося в результате общих усилий большого коллектива предшественников.

Если спросить у француза, американца, немца или англичанина, кто изобрел кинематограф, то все они, вероятно, назовут разные фамилии. Однако в большинстве случаев это будет фамилия их соотечественника, который в той или другой стране по праву овеян ореолом первого изобретателя кинематографа.

Было сделано много попыток написать якобы объективную историю кинематографии. Но, хотя авторы таких историй и говорили об изобретении кинематографии как о коллективном труде представителей ряда народов, а истоки ее возникновения относили даже к самой отдаленной древности, хотя в своих исследованиях они обращали внимание на каждую техническую мелочь и на каждую деталь в судьбе различных изобретателей, напрасно было бы искать в такой «истории» хотя бы маленькую заметку об участии славян в изобретении аппарата, давшего основание новому искусству двадцатого столетия. Только советские историки в последнее время пролили свет на заслуги в этом деле русских ученых и изобретателей, таких, как Петров, Яблочков, Лодыгин, Столетов, Виксцемский, Дюбюк, Юрковский, Болдырев, Акимов, Самарский, Тимченко и многих других.

На территории современной Чехословакии кинематография тоже имела в прошлом столетии свою историю, имела ряд людей, труды и достижения которых в родственных отраслях подготовили необходимые технические предпосылки для открытия самой кинематографии. Их фамилии было бы также бесполезно искать в старых обозрениях мировой истории кинематографии. Может быть, об одном только Кржижике, который родился в один год с Яблочковым, был отцом чешской электротехники и когда-то, подобно своему русскому коллеге, прославился на весь свет, можно будет найти заметку в специальных книгах, журналах и энциклопедиях на рубеже XIX века. Но кому известны такие имена, как, например, Петржина или Седлачек-Выкутил, Доубрава, Донат, Сайдлер, Оченашек, чьи конструкции

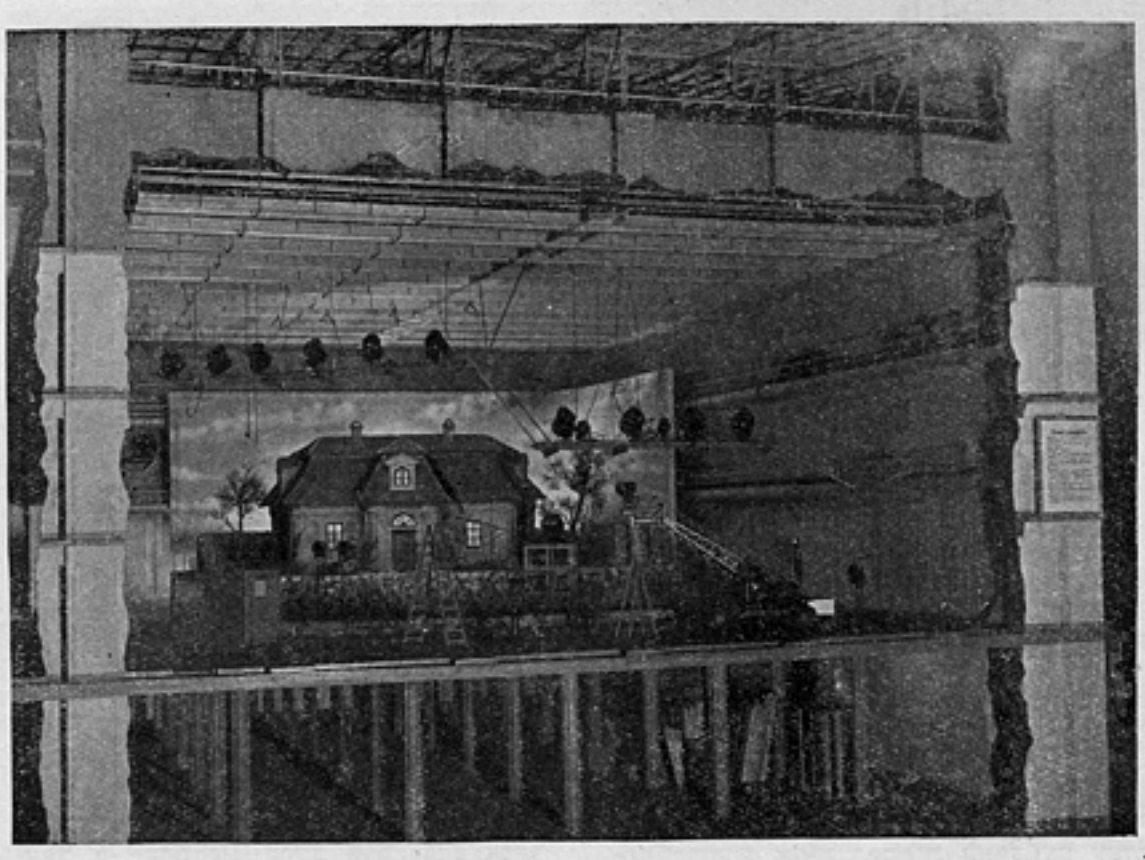
«Смена шлифовальщика Каргана»

«Это было в мае»

дуговых лампочек вырабатывались иногда десятками тысяч экземпляров и часто под чужой фамилией?

У колыбели фотографии, в которой тогда применялись еще серебряные пластинки, изобретенные Дагерром, стоял конструктор первого вполне усовершенствованного и светосильного объектива (Ф = 1 : 3,1) проф. Иосиф Петцвал, родом из Словацкой Спиши, который своим изобретением дал возможность уже в 1840 году снизить время выдержки до одной шестнадцатой секунды.

Самой значительной величиной среди чехословацких предшественников изобретения кино является Ян Пуркине (1787—1869). Уже в своей докторской диссертации он касался проблем видения, физиологии глаза. Одним из явлений, которому в течение своей жизни он посвятил исключительное внимание, было прекращение зрительного ощущения. На своих лекциях и во время опытов он пользовался стробоскопом, изобретение которого приписывается бельгийцу Плато и уроженцу Вены Штампферу (1833). Пуркине усовершенствовал стробоскоп, а позже вместе с известным пражским оптиком Дурстом выпустил прекрасную серию игрушек, представляющих стробоскопический вал с прибором оригинальной конструкции, названный им кинезископ, или движущееся изображение. После смерти Пуркине в его бумагах был найден валик с серией фотографических снимков, изображающих ученого в девяти фазах движения. Пуркине, следовательно, был также и одним из первых, если не самым первым изобретателем, заменившим в стробоскопе рисунки оживающей фотографией. Пуркине был ученым, и у него в институте, известном в то время на всю Европу, возник первый стробоскопический вал, который являлся не только интересным развлечением, но и служил пособием при демонстрации физиологических явлений. Так, рисунки, показывающие биение человеческого сердца в разрезе, вставленные в кинезископ, оживают в настоящее время точно так же, как и сто лет назад, когда Пуркине демонстрировал их своим слушателям. Пуркине, следовательно, можно считать предшественником современного научного и научно-популярного фильма.



В музее чехословацкого киноискусства

На картинке, нарисованной приблизительно в шестидесятых годах прошлого столетия, изображен рабочий кабинет Пуркине. На столе стоят два прибора: микроскоп и кинезископ. Это служит доказательством того, какое большое значение придавал ученый такому примитивному на вид прибору. Небольшой валик с картинками был для Пуркине не простой детской игрушкой: он уже в то время как бы предсказывал славную будущность кинематографу. Это было за тридцать лет до изобретения кинематографа!

Интересно, что, начиная с тридцатых годов и до самого изобретения кинематографа, в стробоскопе применялся почти исключительно способ непрерывно вращающегося валика с кратковременным освещением или через узкие щели или вспышками трубки Гейслера. Этим способом оживлялись и первые снимки серийных фотографий в фоноскопе Демени, и снимки Аншютца, и бегущие кони Майбриджа, и изображения в кинетоскопе Эдисона. Поэтому идея Пуркине, который изобрел, описал и практически применил новый спо-

«Штрафная площадка»

«Не всегда тучи»

соб — передвижение отдельных картинок вместо непрерывного вращения велика,— является истинно революционным событием в период, предшествующий изобретению кинематографа. В дальнейшем было уже делом механика соединить это устройство с волшебным фонарем так, чтобы возникли первые естественно оживающие картинки, демонстрируемые в огромных размерах на экране.

Пуркине умер задолго до изобретения фильмов, до того, как был открыт способ приготовления и демонстрации длинных лент картин и фотографий. Тем более достойно внимания, что он предвидел изобретение такого аппарата и даже приписывал ему такое значение, в которое не верили многие еще и в то время, когда на проекционных экранах появились уже первые действительные картины. Вот заслуживающая внимания цитата из научного словаря Ригера:

«Особенно важным является то, что и более значительному количеству публики посредством волшебного фонаря самые различные движения — природные, исторические и художественные представления — возможно демонстрировать, и возникнет из этого особая отрасль научной промышленности, в школах и вообще для поучения и развлечения полезная. Эти представления могут происходить или в небольших размерах [фоноскоп, кинетоскоп и мутоскоп позднейшего времени. — *И. Б.*] или посредством оптики в любом увеличении на прозрачных плоскостях [будущий кинематограф! — *И. Б.*]. Надеяться можно, что эта вещь благодаря мастерству художников сделается со временем **особой отраслью изобразительного искусства**, где уже недостаточно будет изображать какой-нибудь один момент, одно движение развивающегося действия, но понадобится все действие и все движения».

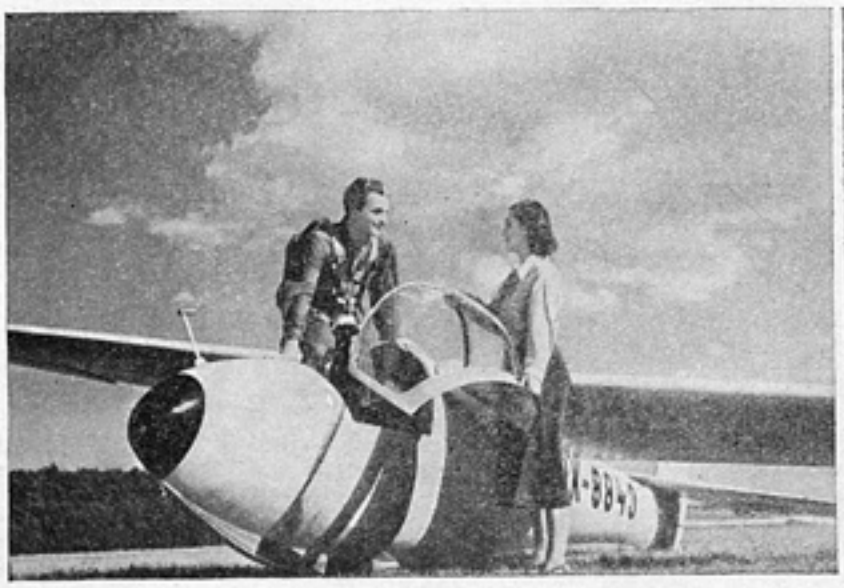
Это пророчество было написано в 1865 году, то есть за 30 лет до изобретения кинематографа!

В чехословацком кинематографическом музее находятся воспоминания не только о Пуркине, но и о других чешских и словацких пионерах кинематографии. Музей стремится объективно доказать, что кинематограф не является изобретением одного человека, что он не родился в одной какой-нибудь стране и что крупные заслуги в его создании принадлежат славянским изобретателям. Пуркине для нас, чехов, является самым близким из них, и потому нам удалось собрать больше всего материалов о его трудах. Однако не забыты и польские пионеры кинематографии, и само собой разумеется, что в первом ряду находятся ставшие теперь известными нам по исследованиям советских историков имена русских ученых и изобретателей.

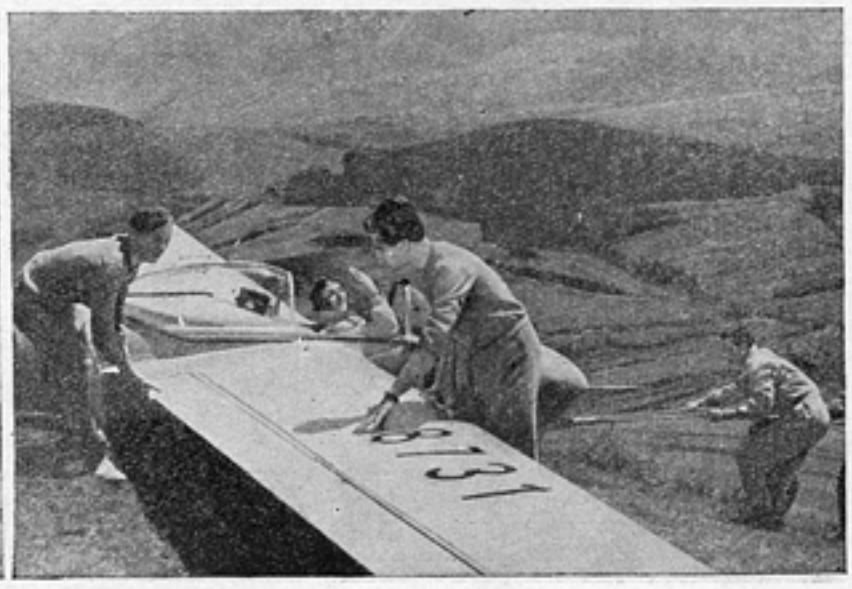
В коллекциях, посвященных источникам света, посетители музея узнают о действительном изобретателе электрической дуги Петрове и увидят титульный лист его книжки, напечатанный в 1803 году, в которой была описана электрическая дуга за несколько лет до Деви. Экспонаты музея повествуют о русском изобретателе Лодыгине, который уже за шесть лет до Эдисона сконструировал электрические лампы и освещал ими петербургскую улицу. С гравюры семидесятых годов улыбается нам Павел Николаевич Яблочков, а перед его портретом стоят оригиналы ламп и свечей, те самые, которыми более чем 60 лет назад он осветил парижанам Авеню де л'Опера. Не забыта и лампочка Яблочкова с особой нитью, изобретение которой не по праву приписывалось немецкому профессору Нернсту. Здесь же Чекулев, гениальная идея которого использовать небольшой мотор для регулирования дуговой лампочки должна была ждать долгие десятилетия, чтобы наконец найти применение в новейших прожекторах. Музей отмечает и заслуги русского ученого Кулибина, фацеточное зеркало которого, изобретенное им еще в 1779 году, послужило прообразом зеркал для прожекторов, появившихся в кинематографической практике только после первой мировой войны. Посетители музея могут узнать, что не Истман или Гудвин, а Болдырев изобрел фильм, точно так же, как Юрковский, а вовсе не Отомар Аншютц был изобретателем щелевого затвора. Нет необходимости перечислять здесь других людей, которые в России играли такую выдающуюся роль в изобретении кинематографа, заслуги которых, к великому удивлению, не упоминались в мировой истории кинематографии, но ныне отмечены нашим музеем. В раздел, посвященный истории изобретения записи и воспроизведения звука, нами включено несколько новых экспонатов, и посетитель узнает о заслугах в этом деле всех выдающихся русских людей, начиная от Столетова и до Тагера и Шорина.

Чехословацкий кинематографический музей не только освещает историю кинематографии, но и отражает ее современное состояние. В его собраниях находятся самые новейшие съемочные и проекционные аппараты, посетители могут познакомиться с отдельными отраслями кинопроизводства, со всеми способами проявления и печати от ведерка и рамы, от примитивных копирок до новейших проявочных машин и копировальных автоматов. Особенностью нашего музея является большое количество действующих экспонатов, которые дают наглядное представление о многих процессах кинопроизводства. Модель воспроизводит условия съемки одного из первых чешских фильмов. На моделях можно изучать, как создаются кинематографические трюки. Ознакомившись

«Победные крылья»



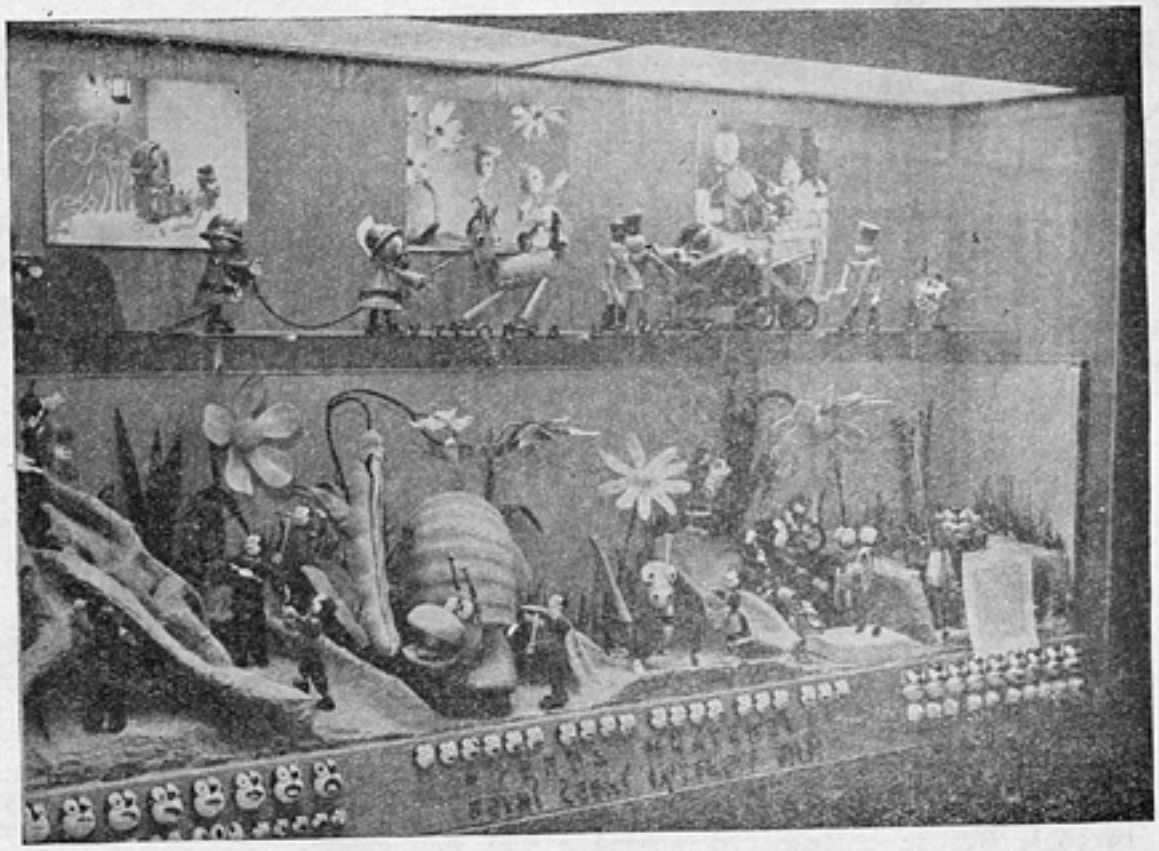
«Победные крылья»



с примитивным оборудованием жестяной проекционной будки времен 1910 года, можно сравнить ее с идеальной комфортабельной современной кабиной, оборудованной с соблюдением самых последних предписаний безопасности. В масштабе 1 : 10 экспонирована точная копия одной из киностудий на Баррандове и помещения для трансформатора на 20 000 ампер, а рядом с этим колоссом для сравнения в том же масштабе показана бывшая студия АВ на Виноградах первого периода истории чешской кинематографии.

Залы музея освещены несколькими прожекторами, которые помещены на трубчатых подставках и находятся рядом с ветеранами осветительной кинотехники: юпитерами, ртутными и другими лампами, известными старшему поколению кинематографистов, но очень редкими в настоящее время и являющимися лишь интересным аттракционом музейных коллекций. Все они наглядно показывают, какого совершенства достигла кинематографическая техника и что создал человеческий ум, основываясь на научном изобретении Петрова и на открытии Лодыгина.

В обозрении современной кинотехники большое внимание уделено советской кинематографии. Осуществление этой экспозиции стало возможно благодаря отзывчивости Министерства кинематографии СССР, которое подарило пражскому музею семнадцать ящиков ценного материала. Посетители знакомятся с новейшей конструкцией советских проекторов и будок, могут осмотреть советские электрические лампочки, начиная от самых маленьких до ламп в 30 000 свечей и прожекторов с сильно интенсивной дугой. Они знакомятся с «секретом» советских кинематографических трюков, с персонажами кукольного фильма «Новый Гулливер». Рядом с садом Мичурина, освещенным светом заходящего солнца, находится комната из



В музее чехословацкого киноискусства

фильма «Суд чести». Макеты танков, действовавшие в фильме «Падение Берлина», размещаются в витрине рядом с шахматной доской, кубком и коронационными драгоценностями, знакомыми по фильму «Иван Грозный». Здесь же парчовая мантия Грозного и царский трон. Несколько витрин отведено иллюстративному материалу, посвященному истории кинематографического искусства, начиная с самых ранних времен и до последних достижений советской кинематографии.

Жаль, что заслуги многих русских пионеров кинематографии документированы только иллюстрациями, а в некоторых случаях просто текстом. Исследовательские труды советских историков в области русского кинематографического прошлого имеют такое значение, что каждый из тех, кто в них упоминается, заслуживает также и вещественной документации. Мы верим, что наши советские друзья — музееведы и историки кинематографии — дадут нам возможность устранить в будущем этот недостаток и что они будут способствовать тому, чтобы история кинематографии прошлого столетия была документирована богатым музейным материалом. Мы сможем тогда с еще большей убедительностью показать, какие огромные заслуги имели русские в деле изобретения кинематографии и что их страна была действительной родиной возникающего кинематографа, точно так же, как в настоящее время она является подлинной родиной истинного кинематографического искусства.

«Король Лавра»

«Баяя»

ЗА РУБЕЖОМ

Н. Черкасов

Народный артист СССР

В КИНОСТУДИЯХ ИНДИИ

Режиссер В. Пудовкин и автор этих строк были приглашены в Индию для участия в фестивале советских фильмов. Фестиваль начался 29 сентября прошлого года в Калькутте, но к этому времени нам не выдали виз. Второй фестиваль, в Бомбее, начался в декабре. Вопрос с визами оставался в том же положении. Лишь под давлением прогрессивных организаций Индии, творческих работников кино и даже владельцев крупнейших студий только в конце декабря нам дали визы. Несмотря на то, что фестивали уже закончились, нас все же просили приехать...

Лететь пришлось кружным путем по маршруту Москва—Прага—Рим—Каир—Бомбей, так как в декабре немыслимо преодолеть вершины Гиндукуша из-за снежных бурь.

И вот после длительного и утомительного воздушного путешествия с вынужденным ожиданием самолетов из-за плохой погоды наша делегация подлетает, наконец, к Бомбею — «воротам Индии», как называют англичане этот большой город и крупнейший центр индийского кинопроизводства.

Из Бомбея началось наше путешествие по великой и дружественной нам стране, начались многочисленные встречи с представителями прогрессивных организаций Индии, киноработниками, деятелями театра, знаменитыми музыкантами, танцорами и художниками.

Множество ярких, незабываемых впечатлений и наблюдений вынесли мы от просмотра целого ряда фильмов, различных произведений искусства, памятников архитектуры, бесед с представителями талантливого и трудолюбивого индийского народа, который находится в тисках невыносимого колониального гнета, тормозящего его развитие и расцвет...

Трудно в одной статье рассказать о всей массе впечатлений. Тем не менее, мне хочется хотя бы кратко поделиться со своими друзьями, работниками советской кинематографии, тем, что нам удалось увидеть. Мой рассказ будет посвящен главным образом индийскому кинопроизводству.

☆

Кино в Индии чрезвычайно распространено (естественно, в городах). Повсюду — в Калькутте, Бомбее, Дели, Мадрасе — мы видели великолепные мраморные здания дворцов-кинотеатров с отличными залами, фойе. Большинство этих роскошных кинотеатров принадлежит английским кинофирмам или крупным индийским кинопрокатным компаниям. Именно они диктуют свои вкусы производству.

В трех крупнейших кинематографических центрах страны — Калькутте, Бомбее и Мадрасе — производится ежегодно до 250 фильмов. Но вследствие исключительной анархии, царящей в индийском кинопроизводстве, на экраны выходит не более 40 процентов этих картин. Остальные фильмы переходят на следующий год, ждут своей очереди, а их подпирают уже новые картины. Фильмы теряют свою актуальность и... не появляются на экранах. В то же время многие фильмы талантливых прогрессивных кинорежиссеров, стремящихся создавать реалистические произведения, безжалостно запрещаются цензурой.

Самое страшное — это пагубное, аморальное влияние Голливуда, стремление индийских кинодельцов подражать американской продукции. Общественное мнение Индии и даже правительство обеспокоены этим засилием «американского духа» с его проповедью человеконенавистничества, убийств, разврата. Подобные картины разлагают молодежь. В городах угрожающе растет количество преступлений, совершаемых по способам и методам, демонстрируемым голливудской «продукцией».

Киноискусство Индии находится в идеологическом тупике, оно переживает и большой производственный кризис. Многие владельцы национальных киностудий терпят крах и разоряются к большому удовольствию иностранных фирм.

Передовые мастера индийской кинематографии отдают себе отчет в том, что их искусство сознательно доведено до такого состояния. Об этом без всяких прикрас нам рассказывали кинодеятели Индии, об этом весьма красноречиво говорилось и в адресе, преподнесенном нам на публичном чествовании советской киноделегации в большом зале калькуттского университета. В присутствии 2000 человек нам зачитали этот адрес. В нем было написано:

«Вы прибыли в нашу страну в очень подходящий момент, когда наше искусство находится в состоянии кризиса, в тот момент, когда вся кинопромышленность Бенгалии с катастрофической быстротой идет ко дну. Может быть, Вы Вашим присутствием поможете нашей кинопромышленности возродиться... Мы глубоко надеемся, что Ваше присутствие в нашей среде явится стимулом для индийской кинопромышленности и откроет ей новые пути...»

Низкому качеству очень многих индийских фильмов способствует погоня конкурирующих между собой кинопредпринимателей за непомерно большим количеством продукции и поспешностью ее производства. Картины ставятся людьми, не обладающими ни художественным вкусом, ни талантом, но зато располагающими тугой мошной. Кинодельцы-финансисты, приглашая режиссеров для постановки того или иного фильма, присматриваются к работе. Потом на основании такого «богатого личного опыта» они решают, что создать картину не так уж трудно, и принимаются за постановку сами. С горечью нам рассказывали об этих явлениях крупные режиссеры, тяжко переживающие упадок своего отечественного кинопроизводства.

В киностудиях существует много и других ненормальностей, с которыми все-таки мирятся и продюсеры и творческие работники. Так, например, нередко ведущий киноартист или актриса получает свою роль и впервые знакомится с ней часа за 2—3 до того, как появиться перед съемочной камерой.

Мы не поверили, когда услышали об этом. Тогда нам показали «Фри Пресс Джорнэл» от 22 мая 1950 года, в котором известнейшая индийская киноактриса Налини Джейвант протестовала против таких «порядков», убеждала и доказывала (!), что в подобных условиях трудно создать художественный образ... То или иное решение творческой задачи, мизансцены, трактовки образа режиссер принимает непосредственно на съемках. Очень часто, по словам Джейвант, для исполнения песенок в фильме приглашают певицу, чей голос и манера пения совершенно не соответствуют ни голосу, ни облику героини, и «образ буквально раздваивается».

Большим бичом индийского кинопроизводства является нехватка квалифицированных киноартистов. Институтов,

готовящих творческие кадры для кино и театра, в Индии не существует, крупных актеров переманивают, за ними гоняются. Поэтому «кинозвезды» зачастую снимаются одновременно в 4—5 фильмах!

«Звезды» получают огромные оклады, а рядовые актеры влачат жалкое существование. Эти люди снимаются не более 10 дней в месяц, получая три рупии за съемку — ничтожную сумму, которой нехватает на дневное пропитание.

Труднейшей проблемой для индийской кинопромышленности является снабжение пленкой. Ее приходится привозить из США и Англии. Тем самым иностранные фирмы имеют возможность «регулировать» и само производство и прокат индийских фильмов, всячески тормозя их. Развитие цветного кино задерживается из-за отсутствия в Индии цветной пленки. Цветные фильмы снимаются в очень небольшом количестве по американскому способу, на американских материалах. А негатив для проявки индийские студии посылают... в Голливуд! Там же печатаются позитив и копии.

Целой системой продуманных махинаций индийское кино зажато в тиски империалистического гнета, который свирепствует положительно во всех областях духовной, культурной и народно-хозяйственной жизни этой огромной страны.

Только бесспорная природная талантливость индийского народа, одаренность многих его деятелей кинематографии, не имеющих специального художественного образования, позволяет им все же создавать настоящие, большие произведения реалистического киноискусства. Но, увы, такие фильмы на экранах Индии не появляются. Запрещен, например, фильм «Дети Индии», известный советским зрителям. Правящим кругам Индии и английским колонизаторам невыгодно, чтобы на экране появлялись правдивые картины жизни крестьянских масс, умирающих от голода в то время, как их плодородная земля могла бы давать три урожая в год и полностью обеспечить продовольствием все население страны.

В одном из кинотеатров Калькутты — «Сосаети» — для нас устроили просмотр фильма известного режиссера Джатирма Рой. Чувствовалось, что режиссер пытался создать подлинно реалистическое произведение. Сюжет его фильма таков: крупный коммерсант выпускает на рынок недоброкачественные продукты и одновременно вкладывает деньги в производство препарата, которым можно лечить отравившихся его продуктами людей. Коммерсант приглашает к себе на службу двух молодых ученых, которые в его лаборатории должны создать такое лекарство. В одного из этих ученых влюбляется дочь предпринимателя. Узнав об этом, коммерсант выгоняет бедного молодого человека. Убитый этим обстоятельством, ученый все же продолжает думать о лечебном препарате и ночью через окно проникает в лабораторию. Но по непонятной для него причине в лаборатории происходит взрыв. Ученого хватают и обвиняют в том, что он бросил бомбу.

Заседатели оправдывают обвиняемого, но судья, имеющий право не согласиться с ними, осуждает ученого на пожизненное заключение. В фильме показаны семья ученого, отчаяние его старика отца, горе дочери капиталиста, любящей молодого человека.

Хотя фильм еще не был окончательно смонтирован, все же можно было судить о его художественных достоинствах. Работа актеров заслуживала всяческой похвалы. Особенно хорошо исполняли свои роли артисты, игравшие капиталиста и молодого пострадавшего ученого. Блистательно играл адвокат. Картина сделана режиссером в реалистическом плане. Но основным недостатком фильма является его растянутость за счет ненужных проходов, тормозящих развитие действия. Мы крайне удивились тому обстоятельству, что вся «натура» снималась в павильоне, а богатая и красочная природа Индии почему-то не использовалась.

Когда в беседе с режиссером мы высказали ему свой положительный отзыв и сделали некоторые критические замечания, он попросил нас повторить это в письменном виде. «Мне очень важно, — сказал он, — что советские кинодеятели дали такой хороший отзыв о моем фильме...».

Прощаясь, я подумал: выйдет ли эта картина на экран?.. Она, очевидно, будет запрещена цензурой, как были запрещены другие фильмы, несущие в себе хотя бы зерно прогрессивных идей.

Нам удалось, например, познакомиться с несколькими частями фильма, посвященного народному восстанию в Бенгалии в 1942 году и запрещенного цензурой. Мы увидели, как несмотря на жестокие репрессии и расстрелы возникает грандиозная демонстрация, которая со знаменами Индии подходит к зданию, где помещается штаб английских войск. Офицер — англо-индус, служащий в индийской армии, — выходит из штаба, что-то кричит восставшим, стреляет из пистолета и падает в бессильной злобе. С развевающимися знаменами проходят толпы демонстрантов и топчут валяющегося на земле прихвостня колонизаторов.

Эта символическая картина народного гнева показала истинное лицо врагов и предателей индийского народа, в частности англо-индусов, и отношение трудового люда к этим изменникам своей родины.

После просмотра один из кинодеятелей объяснил нам, что англо-индусы ходят в европейских костюмах, презирают своих собратьев, а индийцы ненавидят их. Англо-индусы тянутся к англичанам, но те не очень-то принимают их в свое общество. Эти своеобразные космополиты получают образование главным образом в Англии, идут на работу в полицию, на военную службу к англичанам и т. д.

Еще две части этого фильма нам удалось посмотреть на одном из следующих просмотров. Целиком фильм мы так и не видели, но можно с уверенностью сказать, что это настоящее художественное произведение, таящее в себе огромную взрывчатую силу. Мы убедились, что прогрессивные художники Индии нащупали правильный путь — отражать своим творчеством помыслы и мечты своего народа, его борьбу за освобождение из-под гнета империализма.

Волнующее впечатление произвел на нас просмотр фильма «Обездоленные» высокоодаренного прогрессивного режиссера Гош. Когда фильм был готов, цензура потребовала изъять из него некоторые места. Режиссер выполнил эти требования. Тогда цензура запретила фильм целиком.

Фильм «Обездоленные» — реалистическое произведение. Правдиво и страстно режиссер рассказывает в нем о дружбе между крестьянами — мусульманами и индусами, живущими в одной из деревень Пакистана. В поте лица своего крестьяне обрабатывают землю, трудятся там, где веками трудились их деды. Но вот Индию делят на Индостан и Пакистан. Индийские крестьяне вынуждены переселяться с земли своей родины. Какие-то подозрительные личности сулят им золотые горы в Калькутте, обещают жилье, работу. И бедняки соглашаются покинуть свои хижины. За бесценок они продают землю и скарб. Семья героя фильма состоит из жены и двух детей. Они уже готовятся к переселению, как вдруг отца арестовывают по какому-то доносу. Несчастная мать, ожидающая нового ребенка, вынуждена тронуться в путь с детьми без мужа, так как уезжают все ее односельчане.

Крестьяне впервые в своей жизни садятся в поезд, все кажется им диковинным и необычным. Но вот и Калькутта. Они выходят из вагонов и, чтобы не потеряться в толпе, крепко держатся друг за друга, образуя своеобразную ленту. Их глазам предстают ужасные картины: на вокзале всюду лежат полуголые несчастные люди — такие же обманутые бедняки, как и они, согнанные с насиженных мест. Они не знают, что политику раздора в стране сеют англичане.

Мать с двумя малышами влачит жалкое существование. Она не может найти работу, жилье. Наконец, ей удается пристроиться в пролете какой-то лестницы. Семья начинает плести корзины, чтобы заработать гроши на

пропитание. Но их прогоняют с лестницы. И снова мать и дети под открытым небом.

Крестьянка, ожидая третьего ребенка, попадает в родильный дом. Роды проходят очень тяжело, и врачи сомневаются, можно ли спасти жизнь матери. В это время героя фильма выпускают из тюрьмы. Он едет в Калькутту, находит жену. Она при смерти. Умирая, мать передает мужу новорожденного младенца...

Так завершается трагедия простой крестьянской семьи.

Горе, разорение и нищету принесла народу Индии политика английских империалистов. Сколько горьких слов о ней, сколько гневных укоров мы слышали и от представителей индийской интеллигенции, и от простых людей, с которыми нам приходилось встречаться во время нашего сорокадневного пребывания в Индии!

В фильме «Обездоленные» снимались профессиональные актеры и настоящие беженцы-крестьяне.

Мы были взволнованы рассказом режиссера о том, как он снимал одну старуху вдову. Крестьянка исполняла небольшую эпизодическую роль. Гош репетировал с ней около двух недель. Старуха внимательно слушала режиссера и выполняла все его задания по сценарию. Но когда он начал объяснять, что в следующем эпизоде ей предстоит передать чувства боли за свою покинутую родину, откуда ее выселили в результате политических махинаций колонизаторов, она ему ответила: «Я люблю тебя, как сына, и со вниманием выслушиваю все твои указания о том, как я должна вести себе перед этим аппаратом. Рассказывай мне обо всем, что находится здесь в киностудии. Но не учи меня тому, что должна переживать индийская женщина, оставшаяся без родины, без своей земли. Это я знаю и без тебя, так как слишком много горя пережили и я, и миллионы таких простых людей, согнанных со своей земли!»

— И эта старая крестьянка с такой естественностью и убедительностью произнесла перед аппаратом свой монолог, что все мы, профессиональные работники, были потрясены,— сказал режиссер.

И действительно, с экрана мы слышали простые слова исстрадавшегося человека, вопль женщины, которая говорила не то, что написал автор сценария. Она произносила слова, шедшие из ее измученного сердца...

Но случались просмотры и другого характера, на которых мы с болью думали о том, как убийственно сказывается на творчестве талантливых индийских кинохудожников тлетворное влияние Голливуда.

Вот нам показывают отрывки из «исторического» фильма о борьбе индийцев с англичанами, происходившей около 100 лет тому назад. Англичане едут на пароходике и весело поют песенку под аккомпанемент джазовой музыки, при этом режиссер крупным планом показывает аккордеон. Смотрим отрывок из фильма «Тысяча первая ночь Шахерезады». Удивляемся, что весь фильм снят в павильоне. При этом декорации и гримы артистов выполнены на очень низком уровне, недопустимом даже для самого захудалого театрика.

На экране фрагменты какого-то мистического фильма. Герой с сумасшедшими глазами методически бьет по голове свою жену, истязает ее, потом убивает. Труп заколачивает в ящик, увозит куда-то в автомобиле. Потом у него в квартире по ночам внезапно распахиваются окна и двери, завывает ветер. Перед убийцей появляется скелет покойной жены, костлявые руки начинают душить преступника. Форменный бред... Вот до чего доводят подражание растленным голливудским фильмам!

Когда просмотр закончился, нас обступили актеры — участники этих фильмов. Каждому из них мы хотели бы сказать теплые слова и выразить свое соболезнование, что им, талантливым людям, приходится сниматься в такой дребедени.

Смущенно улыбаясь, ко мне подошел актер, игравший садиста-убийцу, и сказал, словно оправдываясь:

— А в жизни я не так страшен, как на экране. Я добрый. Я совсем не злой человек...

Отвечая на вопросы индийских артистов, мы говорили им, что подобные фильмы — мистические, садистские и прочие — наш народ просто не стал бы смотреть, что советские люди — здоровые, жизнерадостные, что они любят реалистические произведения искусства, отражающие подлинную жизнь.

Нас одолевают корреспонденты калькуттских газет. То и дело происходят пресс-конференции. У журналистов множество вопросов, они держатся с видом заговорщиков, стремясь нас «подловить» на чем-то. Они задают, по их мнению, «каверзные» вопросы (в этом они сами потом признаются в своих статьях!), но мы стремимся удовлетворить интерес индийских газет положительно во всем.

Наши ответы, казалось, вполне удовлетворили корреспондентов. Но вдруг раздается вопрос:

— Зачем вы приехали в Индию?

— Нас пригласили комитеты по проведению кинофестивалей советского фильма в Калькутте и Бомбее. Мы приехали по их приглашению.

— А смогут ли приехать в СССР представители индийских киноработников?

— Безусловно. Мы будем счастливы приветствовать у себя в Москве и Ленинграде представителей прогрессивной индийской кинематографии.

Вопросы исчерпаны. Корреспонденты благодарят нас.

☆

Из Калькутты мы летим в Бомбей.

Важнейшим событием в дни нашего пребывания здесь явился торжественный митинг в фешенебельном кинотеатре «Эксцельсиор». Бомбейский комитет по проведению фестиваля советских фильмов пригласил на митинг премьер-министра Индии г. Неру. Он присутствовал на митинге, прослушал все приветственные речи и наши ответные слова. Моя фраза о том, что нам, советским актерам, и мне лично, никогда не приходилось призывать своих зрителей со сцены или с экрана к убийствам, грабежу, разврату и всякого рода насилию, была встречена зрительным залом взрывом аплодисментов.

Премьер-министра, посла СССР в Индии тов. Новикова и нас после митинга пригласили в бельэтаж кинотеатра. Сначала были показаны фрагменты из фильма В. Пудовкина «Жуковский». Затем демонстрировали несколько роликов с отрывками из 14 фильмов, в которых я снимался.

Газеты Бомбея, не в пример Калькутте, очень много писали и о наших докладах, встречах с индийскими киноработниками и о просмотрах советских фильмов.

Газета «Атом», например, писала: «Советский кинофестиваль уничтожит все преграды, созданные между искусством и культурой двух великих добрососедских стран. Бомбей устроил советским гостям необыкновенный прием. Это может послужить уроком для тех, кто ставит палки в колеса советско-индийских дружественных отношений».

Подобных высказываний газет и журналов было множество. А в журнале «Блиц ньюс мэгэзин» была помещена моя фотография с подписью: «Николай Черкасов—артист, марксист, гуманист»...

Еще до нашего приезда в Индию, как нам рассказывали, англо-американские круги, взволнованные ростом популярности советского искусства, начали бить тревогу. Они разослали всем членам комитетов фестиваля специальные закрытые письма-брошюры, напечатанные на стеклографе и предостерегающие членов комитетов от участия в проведении фестиваля. В этих письмах наряду с потоками гнусной клеветы на Советский Союз, его народ и мирную политику говорилось: «Что вы делаете? Вы хотите пустить сюда, в Индию, коммунизм! Ведь то, что вам предлагают в советских фильмах, не искусство, а политика и пропаганда».

Но это «предостережение» не возымело действия на членов комитетов фестиваля, на которое рассчитывали империалистические клеветники. Несмотря на запугивания

индийские прогрессивные деятели не отказались от приглашения представителей советской кинематографии. Эти провокационные письма вызвали резкое осуждение со стороны самых различных кругов индийской общественности, в частности верховного судьи Калькутты г. Чандера.

В Бомбее каждый наш день посвящался осмотру студии, ознакомлению с кинопроизводством, беседам с режиссерами и артистами.

Хорошее впечатление на нас произвела Государственная индийская студия документальных фильмов. Нам были показаны документальные фильмы о древнем городе Джейпуре и цветной фильм о Кашмире. Все эти фильмы сделаны профессионально очень хорошо. Заслуживает внимания работа кинооператоров и режиссеров, интересен сам материал картин.

В фильме о Джейпуре мы увидели торжественное шествие слонов в день какого-то праздника.

Мы вспомнили картину Верещагина, которую, кстати, видели в Калькутте в знаменитой «Виктория-мемориал»; Верещагин с документальной точностью воспроизвел величественное шествие могучих животных. Затем фильм показывал блистательно исполненные народные танцы, работу мастеров народных художественных промыслов, которыми так славится Индия. К сожалению, ни слова мы не услышали о том, как нищенски оплачивается теперь труд талантливых художников из народа...

Цветной фильм о Кашмире снят на узкую пленку. В нем хорошо показаны красота и богатство величественной природы этой провинции, большое количество каналов, гонки на лодках.

Но в фильме сквозят и рекламные моменты: ни с того, ни с сего по экрану проходят две дамы, демонстрируя новые модели меховых манто. А подлинной жизни великого народа, талантливого и трудолюбивого, жизни такой, какая она есть в действительности, мы не увидели в индийских документальных фильмах...

Нас пригласили также осмотреть музыкальные инструменты студии: барабаны, флейты, струнные и т. д. Мы долго их рассматривали, пытались даже сыграть на некоторых из оригинальных инструментов. В. Пудовкину руководители студии подарили народную индийскую флейту.

Еще в Калькутте, просматривая многие фильмы, мы удивлялись обилию в них огромного количества песенно-танцевальных номеров. Часто они были, что называется, «ни к селу, ни к городу» и лишь тормозили развитие действия. Нам объяснили, что в индийском кинопроизводстве существует неписанный закон, по которому в каждом фильме должно быть минимум 16 таких вставных номеров... «Иначе,— говорили нам,— зрители не станут смотреть кинокартину».

Некоторые прогрессивные кинорежиссеры, стремящиеся создавать реалистические произведения, стараются не включать песни и танцы, если это не требуется по сюжету. Иногда им удается убедить своих хозяев. Но подавляющая масса кинорежиссеров подчиняется этому требованию предпринимателей.

В Бомбее нас усиленно приглашали на просмотр фильма «Афсар-ревизор» по комедии Н. Гоголя «Ревизор». Мы уже собирались уезжать из Бомбея, у нас было множество дел, к тому же, по совести говоря, мы были чрезвычайно утомлены. Но мы не могли обидеть режиссера и сценариста фильма Четан Ананда, который очень просил нас выкроить время и приехать в студию. И мы решили: просмотрим хотя бы две части, поговорим с режиссером, актерами и уйдем домой.

Но когда на экране появились первые кадры, я понял, что мы уйдем только тогда, когда фильм кончится,— настолько это было интересно и захватывающе. Как исполнитель роли Осипа, я знаю почти всю комедию наизусть И смотря индийский фильм, я чувствовал, как замечательно звучит это бессмертное произведение великого русского писателя в условиях Индии. Действие фильма происходит в 1949 году в одном из маленьких провинциальных городков Индии. Все персонажи — в современных национальных костюмах.

Когда шли первые сцены и Городничий объявил чиновникам о приезде ревизора, в зрительном зале студии стоял гомерический хохот. Тут текст сохранен гоголевский. Меня страшно увлекало появление каждого нового персонажа. Я их ждал. Судья — в национальном костюме, Городничий — в белой курточке и в белых шароварах, Земляника — в европейском пиджачке и брюках. Хорош и почтмейстер, в национальном сюртучке и тюрбане.

Я с нетерпением ожидал выхода Добчинского и Бобчинского. Вдруг стремительно влетают два актера — один маленький, а другой чрезвычайно высокий. Оба в тюрбанах и с нарочито густыми, наверх завитыми усами. Хохот присутствующих усиливается.

Кинорежиссер не отступил от неписанного закона о музыкально-танцевальных номерах и их исполнение «поручил» Добчинскому и Бобчинскому. После окончания каждого своего эпизода они пели и танцевали...

Жду не дождусь появления Осипа и Хлестакова. Однако Осипу в картине уделено мало места и его характер совсем не раскрыт, представлен он вялым и невзрачным. Монолога Осипа не дано. Но вот входит Хлестаков. Играет его великолепный киноактер по фамилии Девананд, исполняющий главным образом роли любовников — стройный, с очень приятным, красивым лицом. Хлестаков в европейском костюме, в руках у него... пишущая машинка, в карманчике пиджака «Паркер». Хорошо и смешно сделана сцена обеда. Вот по улице к гостинице подходят судья, Бобчинский и Добчинский, и все вваливаются в комнату «ревизора». Эта сцена поставлена по Гоголю.

После обеда Хлестаков спит. В волнении Городничий и городничиха Анна Андреевна. Ее роль превосходно играет строгая и мужественная женщина в национальном костюме. Но дальше начинается полный отход от Гоголя. Так как по индусским кинозаконам нельзя допустить, чтобы молодой человек ухаживал за почтенной дамой, то сценарист вынужден был «придать» Городничему... вторую дочку. Роль одной из них — Марьи Антоновны — играла характерная актриса с пухлым лицом, слегка вздернутым носиком и удивительно раскосыми глазами, как у индусских божков. Вторая дочка—красавица, лирического плана.

Очень хорошо Девананд сыграл объяснение в любви Марье Антоновне. Вслед за этим Хлестаков объясняется в любви второй дочери.

Но надо же выполнять «закон» о танцах и пении. И вот дочерям снится, будто Хлестаков танцует сначала с одной, а затем и с другой... Первой снятся сны, где Хлестаков в многократной экспозиции танцует какие-то необыкновенные танцы, изображая идолов и богов. Вторая дочь видит себя танцующей с Хлестаковым какой-то современный салонный танец.

Режиссерски отлично сделана сцена получения взяток Хлестаковым от купцов. Хорошо сыграна роль унтер-офицерской вдовы.

Наступает час отъезда. Но Хлестаков не может уехать; он влюблен в «лирическую» дочку. И тут гениальное произведение Гоголя окончательно идет насмарку. Хлестаков садится на извозчика, едет к вокзалу, выходит на перрон. Подходит поезд, у нашего героя в руках билет, но в последнюю секунду он останавливается и раздумывает уезжать. Вагоны проходят мимо него, поезд удаляется.

В это время происходит сцена у Городничего: выяснилось, что приезжает настоящий ревизор. Появление почтмейстера и чтение письма сделаны отлично. Я буквально узнавал гоголевские слова. В зале стоял хохот.

Заканчивается фильм приездом настоящего ревизора. Мне говорил режиссер Четан Ананд, что бомбейская цензура предложила ему, чтобы этот ревизор осудил всех виновных в происшествии, ибо «зло должно быть наказано!»

Финал этой любопытной картины таков. Хлестаков идет рядом с «лирической» дочерью, обнимая ее. Цензура запретила давать поцелуй крупным планом. Вообще говоря, конец фильма несколько скомкан, несмотря на то, что он сделан в слишком вольном стиле.

Мы очень оживленно беседовали с режиссером и исполнителем роли Хлестакова. Они доказывали нам, что поставить фильм иначе было невозможно, его не поняли бы зрители Индии. Я, как исполнитель роли Осипа, сказал, что следовало бы более выпукло сделать роль слуги Хлестакова. В вестибюле театра я даже показал момент, когда Осип, отказываясь брать деньги, потом берет их у Городничего. Я сыграл эту сценку, и она произвела большое впечатление на наших индийских коллег. Когда мы вышли на улицу, решили сфотографироваться с создателями этого фильма. В. Пудовкин снялся с режиссером Четан Ананд, а я — с исполнителем роли Хлестакова артистом Девананд. Потом на фотографии я вывел: «Индийскому Хлестакову от русского Осипа — Черкасов». А он мне написал: «Русскому Осипу от индийского Хлестакова — Девананд».

Каждый день у нас несколько встреч с деятелями кино, просмотры фильмов, выступления, речи, интервью с журналистами. Представители американо-английских иностранных фирм продолжают всячески запугивать членов комитета фестиваля. По этому поводу один из членов комитета главный судья Бомбея г. Чагла в газете «Таймс оф Индия» 22 января 1951 года заявил:

«Некоторые люди смотрели с подозрением на мою связь с артистами, приехавшими из страны, с политикой и идеологией которой Индия может не соглашаться». И далее, словно оправдываясь от нападок этих «некоторых людей», г. Чагла продолжал: «Величие художника зависит от его международного положения... Индия может позаимствовать очень много от советской кинематографии. А фильмы могут сыграть большую роль в воспитании индийского народа».

Газеты и журналы Бомбея печатали наши рассказы о советской кинематографии. Газета «Муви Таймс» напечатала статью «Бомбей приветствует представителей советского кино», «Таймс оф Индия» — «Советский подход к десятой музе». Журнал «Блитц Ньюс-мэгэзин», газета «Де прогрессив Ньюс-уикли», «Кросс роудз» и другие с большим удовлетворением отмечали, что мы даем положительные отзывы о творчестве многих талантливейших артистов индийского кино, с работой которых нам удалось познакомиться. Это, в частности, отмечала и газета «Фри Пресс Джорнэл», писавшая что советские гости свидетельствуют о «богатых актерских способностях в Индии. Они (то есть мы — *Н. Ч.*) сказали, что это является следствием старых традиций индийской культуры».

И действительно, даже в никчемных и, с нашей точки зрения, просто ненужных, вредных для народа фильмах мы часто видели талантливейших артистов, даровитых режиссеров, чье творчество растрачивалось на создание всякого рода мистических, аморальных и прочих бредовых кинопроизведений, разлагающих индийских зрителей...

На одном из обедов у редактора двух очень распространенных газет мы встретили многих знакомых нам людей и писателя Мулк Радж Ананд, автора известного романа «Кули». Он три месяца провел в Советском Союзе, но, к сожалению, ничего не написал о нашей стране, очевидно, потому, что это грозило бы ему большими неприятностями. Мулк Радж Ананд рассказывал, как он в Москве, не теряя ни одной секунды, знакомился с достопримечательностями столицы и спектаклями многих театров. Он шепнул мне на ухо:

— Если прислать к нам сюда МХАТ — это 40 дивизий, а если еще прибавить к МХАТ. Уланову с замечательным советским балетом — это будет 60 дивизий... 60 дивизий дружбы и мира!

Прием прошел живо и непринужденно.

Мы узнаем много любопытного из практики индийской кинематографии. Чтобы «продлить жизнь» своим фильмам для проката их в провинции, кинодельцы устраивают им юбилеи — «серебряные», «золотые», «бриллиантовые». «Серебряный» юбилей — это когда фильм идет в одном кинотеатре подряд 25 недель, «золотой» — 50 недель и «бриллиантовый», — если картина демонстрируется 75 недель. Пусть даже нет зрителей, дельцы оплачивают владельцам кинотеатров гарантированный средний сбор, так как для рекламы им важно, чтобы фильм продержался как можно дольше.

Следует заметить, кстати, что чрезвычайно суживают возможности кинопроката фильмов значительные языковые различия. Например, язык картин, выпущенных на юге Индии, в Мадрасе, непонятен в Калькутте и Бомбее и, наоборот, так как население этих разных районов страны говорит на разных языках.

С особенно большим удовлетворением наши новые друзья, индийские кинодеятели, слушали наши заявления о том, что советские фильмы проникнуты стремлением к миру и дружбе между народами и никогда не пропагандируют чувств расовой ненависти и нетерпимости. «Советское киноискусство отражает реальную жизнь народа, оно находится на высоком моральном уровне в связи с огромной воспитательной ролью фильмов для народных масс» — так писала газета «Бхарат» 21 января 1951 года. Ни одна из газет, конечно, не могла сказать страшной правды о том, как английскими колонизаторами сеется рознь и вражда между населением искусственно разделенной Индии и к какой трагедии это приводит. Об этом стараются рассказать своему народу прогрессивные режиссеры Индии.

...В киностудиях во время перерывов к нам выстраивались очереди за получением автографов. Мы писали на программах, на книгах. Просили дать автографы на деньгах. Принесли даже два галстука, на одном галстуке расписался я, на другом — Пудовкин.

В один из вечеров мы были на приеме, организованном руководством Всеиндийской ассоциации кинопромышленников. Присутствовали крупнейшие дельцы, киноработники, знаменитые режиссеры, «кинозвезды».

Прежде всего нас пригласили в студию, где в это время снимался фильм. Первый дубль снимали в нашем присутствии. В центре павильона раскинулся какой-то табор, стояли большие арбы, и в ярких цветных костюмах сидели действующие лица. Артисты встретили нас аплодисментами. Кинооператоры и фотографы тучей накинулись на нас со своими камерами. Режиссер попросил нас подойти к тележке, на которой стоял киноаппарат. Тележка поехала, и режиссер показывал, как он решил снять большой кусок, кончавшийся тем, что герой подбегал к аппарату на крупный план, в бешенстве ломал палку, хватал за руку героиню и уводил ее в сторону.

После сигнала отбоя нас окружили действующие лица, и мы со всеми фотографировались. Нас торопили как можно скорее выйти в сад для чествования, но мы задержались из-за «атак» фоторепортеров. Наконец, прошли в сад и под аплодисменты присутствующих (их было более 500 человек) заняли места за столом. Начались выступления.

Руководитель Всеиндийской ассоциации кинопромышленности г. Моди произнес приветственную речь и надел на Пудовкина и на меня большие гирлянды цветов, опоясанные блестками серебряных и золотых парчовых нитей и лент.

Наши ответные слова были выслушаны с огромным вниманием. Я видел улыбающиеся лица людей, с которыми уже не раз разговаривал. В своем выступлении я подчеркнул, что мне очень приятно сознавать, что мы находимся в кругу друзей, с которыми можно говорить, не зная их языка, — на языке, идущем от самого сердца, — и тебя все поймут.

Проблемы сохранения мира очень волнуют трудящихся Индии, ее прогрессивную интеллигенцию. Об этом мы слышали и на митинге в обществе друзей Советского Союза и на больших приемах в киностудиях, на грандиозных собраниях в разных городах, где присутствовало от двух до десяти тысяч человек, как это было в Бомбее и Мадрасе.

В приветственном адресе под заголовком «Свобода! Мир! Прогресс!», зачитанном представителями студенчества Мадраса (его называют «городом колледжей»), гово-

рилось: «Хотя мы просмотрели лишь немного советских фильмов, мы все же видели и слышали достаточно много, чтобы понять, что в международной кинематографии советские кинокартины резко выделяются как по форме, так и по содержанию... То, что один из Вас является членом Парламента Вашей страны, мы рассматриваем как факт безграничной любви и уважения, которыми народ и правительство окружают у Вас артистов... Мы заверяем Вас, что во имя нашей общей дружбы мы будем направлять наши усилия на дальнейшее укрепление связи между нашими двумя странами во имя продвижения дела мира, свободы и демократии».

А мадрасский судья Айяр под гром аплодисментов десятитысячной аудитории заявил: «Нас долго обманывали, когда говорили о дикости и бескультурье русских». И, показывая на нас, продолжал: «Они принесли нам высокую культуру. А что дали нам англичане? Английский язык, которым я, к стыду нашему, должен пользоваться, чтобы говорить с вами, ибо мы забыли свой родной язык томилли. Я твердо уверен, — под грохот аплодисментов закончил Айяр, — что будущее на земле принадлежит Советскому Союзу, Китаю и Индии — трем великим народам!»

Мы провели в Индии сорок дней. Всюду при встречах с представителями прогрессивных организаций и работниками кино мы ощущали самое радушное расположение, самый жадный интерес людей дружественной Индии к нам — посланцам страны социализма — первой кинематографической делегации Советского Союза. Мы вынесли твердое убеждение об огромной талантливости индийского народа, его стремлении узнать как можно ближе дела и жизнь своего «доброго соседа», как называли наши друзья Советский Союз.

Фестивали советских фильмов, прошедшие в нескольких городах Индии, привлекли к себе самое широкое внимание зрителей. Вместо стандартной, набившей оскомину голливудской «продукции» они увидели живых людей, они почувствовали на экране свежее дыхание молодой, новой жизни, преобразившей нашу страну, навсегда уничтожившей в ней национальную вражду между народами. Как все это контрастировало с жизнью Индии, где английские империалисты, чтобы им легче было держать народы в подчинении и духовной неволе, веками создавали кастовые, религиозные, племенные перегородки, искусственно разжигали национальную нетерпимость. И как проклинает индийский народ этих своих поработителей! Об этом мы слышали даже на многих официальных митингах и встречах.

Фестивали советских фильмов в Индии, показавшие небывалый интерес кинозрителей ко всему происходящему в стране социализма, беседы с нами, наши рассказы о советском кино, о жизни нашего народа, по мнению передовых деятелей кино и даже владельцев студий, должны оказать благотворное воздействие на индийскую кинематографию.

Нам приятно было видеть, как с ростом национального самосознания народных масс у индийских прогрессивных кинодеятелей назрела потребность создавать правдивые, реалистические произведения киноискусства, помогающие народу увидеть весь ужас происходящего вокруг него, осознать, что он может и должен бороться за свою новую, более радостную и счастливую жизнь.

И, наконец, что особенно хочется отметить среди огромного количества впечатлений, — это осознанное стремление народа Индии к дружбе с Советским Союзом, к укреплению взаимных культурных связей, к общей и неустанной борьбе за мир. Мы вынесли твердое убеждение: никто из людей Индии не хочет войны, разжигаемой империалистами! Народы Индии хотят мира, они хотят дружбы с великим советским народом.

Г. Александров

Народный артист СССР

ГОЛЛИВУД В НАШИ ДНИ

В своем докладе «О международном положении», сделанном на совещании представителей некоторых компартий в сентябре 1947 года, А. А. Жданов ярко и точно определил ту связь, какая существует между внешнеполитическими авантюрами американских империалистов и разгулом реакции внутри США.

«Мечтая о подготовке новой, третьей мировой войны,— сказал А. А. Жданов,— американские экспансионистские круги кровно заинтересованы в том, чтобы задушить всякое возможное сопротивление внешним авантюрам внутри страны, чтобы отравить ядом шовинизма и милитаризма политически отсталые и малокультурные массы рядовых американцев, чтобы «оболванить» американского обывателя при помощи разнообразных средств антисоветской, антикоммунистической пропаганды посредством кино, радио, церкви и печати».

Понятно, что для осуществления этой задачи потребовалось прежде всего «унифицировать» пропаганду, подчинить все ее средства требованиям империализма, подавить всякое инакомыслие и искоренить любые, даже робкие ростки демократической «крамолы», которые могли бы помешать «оболваниванию» будущих жертв военных авантюр Уолл-стрита.

Так началось то открытое наступление фашизма на Голливуд, которое получило столь широкую и постыдную известность и сделало 1947 год таким тревожным для многих обитателей кинематографической столицы США.

Прошедшие вскоре после войны выборы в конгресс, выборы, во время которых фальсификация и подкуп — эти обычные средства американской избирательной системы — применялись особенно широко, привели в федеральный Капитолий самых реакционных и долларопослушных конгрессменов. Это был конгресс, перед которым финансовые диктаторы страны поставили задачу ликвидировать все завоевания рабочего класса Америки и открыть путь силам фашизма и войны, уже давно рвавшимся к неограниченной власти над страной. Вновь избранные конгрессмены поспешили доказать, что деньги, затраченные на их избрание, не были брошены на ветер. В истории американского парламента конгресс восьмидесятого созыва может с полным основанием претендовать на звание самого реакционного и продажного. Понятно, что именно в это время особенно активизировали свою деятельность такие организации американской «демократии», как Федеральное бюро расследований и комиссия палаты представителей по расследованию антиамериканской деятельности.

Уже в начале 1947 года были осуждены многие прогрессивные представители американской общественности — доктор Барский, Говард Фаст, Лилиан Хеллман и другие. Но это было только начало кампании, цель которой —

превращение американской кинематографии в молчаливое и покорное орудие империалистической пропаганды. Председатель комиссии палаты представителей конгресса США по расследованию антиамериканской деятельности мистер Томас открыл счет своих заслуг перед американским фашизмом: началось расследование «коммунистического влияния» в Голливуде.

В то время, когда прозвучала разоблачившая американских реакционеров речь А. А. Жданова, это расследование было близко к своему кульминационному эпизоду, разыгравшемуся в здании американского конгресса. Этим эпизодом явился суд над прогрессивными киноработниками, суд чисто американский в самом современном значении этого понятия, когда восседавший в судейском кресле прохвост и казнокрад судил — и, разумеется, осудил — честных людей. Тем, кто следил за ходом этих событий, еще раз опозоривших так называемую американскую демократию, известно, что результатом этого юридического фарса было тюремное заключение и внесение в черный список десяти наиболее прогрессивных и талантливых работников американского кино.

Что обвинительный приговор прогрессивным кинематографистам и изгнание их из киностудий инспирированы финансовыми магнатами, было настолько очевидно, что даже реакционная пресса Америки не могла замолчать этот позорный факт. Газета «Нью-Йорк таймс» писала по этому поводу: «Необходимо понять, что это решение было продиктовано крупными нью-йоркскими дельцами, подлинными хозяевами кинопромышленности».

«Уолл-стрит нажал пружину — вот и все»,—объясняла механику изгнания из кинематографии лучших ее работников газета «Дейли Ньюс».

Почему, однако, неизменно стремящиеся к прибыли финансовые магнаты изгнали из кино авторов лучших и наиболее доходных картин? Ответа на этот вопрос нельзя было найти в американской печати.

Но среди всех этих событий была характерная деталь, которая могла пролить свет на истинную, хотя и тайную подоплеку всего зловещего представления. Мы имеем в виду выступление на вашингтонском судилище крупнейшего из американских кинофабрикантов Л. Б. Майера, главы фирмы «Метро Голдвин Майер». Майер оправдывался в том, что его фирма во время войны выпустила фильм «Песнь о России», где нашли некоторое отражение те симпатии, с которыми американский народ относился к героической борьбе советских людей против германского фашизма. Кинематографический делец сразу нашел доводы, которые наверняка обеспечивали ему самое благожелательное отношение защищавших «американские идеалы» конгрессменов.

Он заявил, что его фирма готовит-де целую серию антисоветских картин.

Майер знал, откуда и куда дует ветер, наполняющий паруса фашизма в США, знал не хуже, чем джентльмены из конгресса, знал так же, как тот журналист из «Дейли Ньюс», который написал, что «Уолл-стрит нажал пружину».

В этом было все дело. Уолл-стрит решил готовить страну к войне против СССР, ему надо было возбуждать в американцах вражду к недавнему боевому союзнику. И когда Майер пообещал комиссии выпустить ряд провокационных фальшивок, он отлично знал, что за это ему будет даровано отпущение всех его «грехов».

Но Майера опередили. То ли другая фирма «XX век Фокс» оказалась более оперативной, то ли глава ее Дарил Занук раньше сообразил, чем можно услужить хозяину, но именно «Фокс», а не «Метро Голдвин Майер» добилась позорного приоритета в послевоенной кинематографической клевете на Советский Союз. Обширной серии картин такого рода положил начало фильм «Железный занавес», с выходом которого связаны неприятные для Голливуда события.

Фильм этот вышел вопреки прямо выраженному возмущению самых широких кругов общественности многих стран. Против антисоветской фальшивки протестовали жители Канады, где фирма «Фокс» пыталась организовать съемку этой картины, протестовали многие лица и организации в США, а когда фильм, несмотря на это, все же появился, против него протестовали зрители. Это был самый убедительный протест: люди как в Америке, так и в других странах отказывались смотреть эту картину, и дорого стоящий фильм вместо ожидаемой прибыли принес убыток.

☆

Томасу и его комиссии не удалось запугать ни десять приговоренных к тюрьме режиссеров и сценаристов, ни тысячи сочувствующих им американцев, негодующих против распространения фашизма в США. Наиболее передовые и талантливые представители американской интеллигенции не склонили головы перед комиссией Томаса.

Запугать, привести к повиновению воле Уолл-стрита и его лакеев удалось лишь тех, чьи убеждения полностью определяются суммой, проставленной в чеке на заработную плату. Эти люди, заслужившие у мистера Томаса благосклонное название «дружественных свидетелей», после вашингтонского судилища окончательно утратили чувство меры в своей угодливости перед денежным мешком.

За последние годы количество фашистских картин сильно возросло. И, вероятно, вдохновители этих грязных кинофальшивок были немало изумлены, когда выяснилось, что они приносят не прибыль, а убыток. Как ни старались самые дорогие «звезды» изготовить картину, которая сочетала бы империалистическую пропаганду с высокими доходами от проката, как ни напрягали свою изобретательность сценаристы, режиссеры, актеры и рекламных дел мастера,— фильмы так называемого «антикоммунистического цикла» неизменно проваливались. Наиболее послушные и податливые из киноработников США оказались далеко не наиболее талантливыми. Искусство мстило за себя. Дарование оказалось несовместимым с продажностью.

Чем больше средств вкладывали голливудские предприниматели в производство фашистских картин, тем меньше оказывались поступления от их проката.

Уже в 1948 году — первом после упомянутых выше событий — доходы американских кинокомпаний составили 60 миллионов долларов, против 96 миллионов, полученных за предшествующий год. Конечно, и это была сумма значительная. Но киноакционеров пугала тенденция, которая проявилась в таком резком снижении поступлений. Наиболее дальновидные из них глядели в будущее без всякого оптимизма.

«Пессимизм продюсеров и резкое снижение производства фильмов»,— так определяла одна из статей, помещенных в газете «Ля синематографи франсез», состояние американской кинематографии на пороге 1949 года. «Внимательное изучение создавшихся условий говорит о том,— писала газета,— что кризис, который надвигается, будет более острым, чем все предыдущие».

Уолл-стрит поставил перед Голливудом далеко идущие цели, и он не был склонен изменить направление фильмов, которыми рассчитывал поддерживать и раздувать насаждаемую в стране военную истерию. Кризис развивался, производство картин уменьшалось, безработица среди киноработников росла, доходы падали. В 1949 году выпуск картин упал на 20 процентов. Деградация Голливуда, ранее обнаруживавшаяся только в художественном уровне и содержании картин, стала сказываться и на их количестве. Зрители все более неохотно смотрели американские кинофильмы и в США. Во все возрастающем числе начали закрываться кинотеатры. Новый, 1950 год обнаружил все признаки углубления кризиса американского кино.

Одновременно падали денежные поступления с иностранных рынков.

И подобно тому, как общий кризис в США находит быстрое и губительное отражение в странах, подчинившихся американскому диктату, кризис американской кинематографии распространился на кинематографию маршаллизованных стран Европы. Это явилось естественным следствием как подчинения европейского кинопроизводства американ-

ксму, так и стремления кинопредпринимателей США ослабить удары кризиса путем дальнейшего подавления национальной кинематографии других стран.

Вот как определяет положение британской кинематографии Ральф Бонд — продюсер и режиссер документальных фильмов: «Ввиду того, что большую часть прибылей дают кинематографы, в которых демонстрируется до 60 процентов американских фильмов, и так как британское кинопроизводство обходится дорого, монополия Рэнка вполне сознательно начала политику ограничения отечественного производства... Монополия закрыла две студии и лишила работы сотни людей...

Нам приходится вести тяжелую политическую борьбу с Голливудом, который применяет все средства для уничтожения наших законов о контингентах и который наводняет вновь наши кино своими фильмами... Перспективы британской промышленности неутешительны, особенно если принять во внимание возрастающую экономическую и политическую зависимость Великобритании от США и учитывая план Маршалла».

Условия, в которые поставлено творчество прогрессивных художников подвластных США маршаллизованных стран Европы, все более напоминают те, что созданы в нынешнем центре мировой реакции — в США.

Известный французский критик Жак Садуль, выступая в 1949 году на международном кинофестивале в Марианских Лазнях, сказал:

«В маршаллизованной стране, где расквартированы главные штабы Атлантического пакта, условия, в которых работают наши кинодеятели, во многом отличаются от условий, существующих в странах народной демократии. В Париже, как и в Риме, свобода высказывания в фильме невероятно ограничена, и наши фильмовые работники вынуждаются официальной цензурой и особой системой экономического давления отступать от своих художественных стремлений и применять так сказать подпольные формы борьбы...»

Таковы экономические факторы, сказывающиеся на состоянии буржуазной — американской прежде всего — кинематографии. Обратимся теперь к тому, какие же идеи и сюжеты привлекают умы голливудцев, прошедших через фильтры комиссии Томаса и картотеку господина Гувера,— голливудцев, которые запуганы судьбой заключенных в тюрьму сценаристов и режиссеров и которые как грозное предостережение встречают все более многолюдные толпы безработных на украшенных пальмами авеню кинематографической столицы США?

Уровень, характер и направление нынешних голливудских картин определяется прежде всего тем, что, по словам Сэмюэля Силлена — редактора «Нью-Мессиз энд мейнстрим», американская тайная полиция и так называемая комиссия по расследованию антиамериканской деятельности «стали самыми могущественными и непререкаемыми «кинокритиками» в Америке».

Эти-то «кинокритики» и направляют содержание американских кинокартин, превращают их в нечто весьма далекое от искусства.

Прибегнем к выразительному, хотя и не исчерпывающему способу характеристики,— приведем некоторые названия фильмов, выпущенных в 1950 году: «Убийца и компания», «Убийца-великан», «Складной нож», «Мститель», «Свидетельница убийства», «Случай в полиции», «Детективный случай», «Смертельное падение», «В ловушке», «Клетка», «У некоторых полицейских красивые ножки».

А вот несколько названий из другого цикла картин, воспевающих войну и все, что относится к войне: «Анни, возьми ружье», «Поющие ружья», «Кольт, калибр 45», «Винчестер, калибр 73», «Оруженосцы», «Любитель ружей», «Под ружье», «С оружием в руках», наконец, просто «Ружье».

Не менее обширен и омерзителен перечень антисоветских картин Голливуда последних лет, картин, стремящихся обмануть народы, опутать их ложью и вовлечь в новую мировую войну.

☆

Американцы любят подсчитывать, и от этой наклонности не свободно и ведомство мистера Эдгара Гувера. Вот результат подсчета, произведенного ФБР за 1948 год и приведенного в газете «Нью-Йорк таймс»: в США одно крупное преступление совершается в среднем каждые 18 минут. Очень значительных преступлений приходится 36 на день. На каждые 24 часа приходится 1032 кражи, 463 похищения автомобилей и 2672 преступления других видов.

Было бы, конечно, неправильно приписывать все это гигантское число краж, убийств, грабежей только влиянию кино. Это плод вырождающейся капиталистической культуры. Но в эту культуру входит и вырождающееся киноискусство, которое вносит и свой вклад в статистику преступлений, совершаемых в США.

Буржуазное искусство неизбежно связано с падением морали, разложением личности, с подавлением высоких человеческих чувств. Оно порождает эти явления не только среди тех, для кого предназначены кинофильмы, но и среди тех, кто эти фильмы создает.

В «Острове пингвинов», известном памфлете Анатоля Франса, описано посещение ученым пингвином Обнюбилем заокеанской республики, в которой читатель без труда узнает Америку. Обнюбиль присутствует на заседании парламента, где один из аборигенов знакомит гостя с особенностями политического режима своей страны. По поводу предпринятой его правительством военной кампании он поясняет:

«Мы перебили две трети населения, чтобы принудить остальных покупать наши зонтики и подтяжки».

Возможно, что сорок два года назад, когда слова эти были написаны, читатели могли счесть эту яркую характеристику американского империализма преувеличением Но с того времени американский империализм и его репутация далеко шагнули «вперед», и нынешние читатели «Острова пингвинов» могут с полным основанием считать такую характеристику реалистическим изложением политики заокеанской республики. Американский империализм и в то время был достаточно беззастенчив и кровожаден. Но за десятилетия, которые отделяют нас от появления талантливого памфлета Франса, свойства эти еще более развились. К тому же у современного американского империализма появилось новое орудие идеологической экспансии— кинематограф.

Применительно к американскому «седьмому искусству» можно сказать, что его фабриканты в своих наклонностях ничуть не отличаются от фабрикантов подтяжек или зонтиков: они не прочь перебить бóльшую часть населения любой страны мира или всей планеты, чтобы заставить остальную часть смотреть только американские фильмы...

Империалистическая реакция наступает. Она действует все более беззастенчиво, сбрасывая последние фиговые листки «свободы» и «демократии». В своей преступной работе она опирается на всю мощь развращенного государственного аппарата, на силы тайной полиции, на армию провокаторов и шпионов, на гигантскую и послушную пропагандистскую машину продажных газет, продажной радиоинформации, продажной кинематографии.

Честные люди Америки не могут не видеть во всем происходящем роковой для вдохновителей современного фашизма аналогии с тем, что происходило в другой стране меньше чем двадцать лет назад.

«Шовинизм и подготовка войны, как основные элементы внешней политики, обуздание рабочего класса и террор в области внутренней политики, как необходимое средство для укрепления тыла будущих военных фронтов,— вот что особенно занимает теперь современных империалистических политиков».

Разве этот гениальный сталинский анализ, относящийся к заправилам гитлеровской Германии, не совпадает полностью с тем, что происходит сейчас в США? И разве не звучат грозным предостережением современным последователям Гитлера другие столь же пророческие слова велчкого Сталина о том, что победу фашизма в Германии нужно

рассматривать не только как признак слабости рабочего класса, но и как признак слабости буржуазии, которая не в силах больше властвовать старыми методами парламентаризма и буржуазной демократии и потому вынуждена прибегнуть во внутренней политике к террористическим методам управления и которая не в силах больше найти выход из положения на базе мирной внешней политики, а потому вынуждена прибегнуть к политике войны. Но если, говорил тогда товарищ Сталин, буржуазные политики, несмотря на предыдущий опыт, «все же хватаются за войну, как утопающий за соломинку, то это значит, что они окончательно запутались, попали в тупик и готовы лететь стремглав в пропасть».

В этих словах, предопределивших судьбу тогдашних претендентов на мировое господство, легко увидеть обреченность и нынешних «завоевателей» мира.

Передовые идеи, стремление к свободе и демократии, к миру между народами и прогрессу неистребимы. Их нельзя уничтожить, как нельзя уничтожить народы. В этом — источник мужества и силы передовых борцов за мир и прогресс. В этом — объяснение того, что, несмотря на ярость, с которой мрачная и могущественная машина империалистической реакции обрушилась на прогрессивных деятелей Голливуда, их не удалось ни заставить замолчать, ни даже лишить возможности снимать картины.

Голос американцев, брошенных в тюрьму за их верность демократическим идеям, столь же мужественно, как и раньше, прозвучал в их приветствии прошлогоднему международному кинофестивалю, происходившему в Карловых Варах:

«Мы верим в силы мира во всем мире,— писали они участникам фестиваля.—Мы верим, что если американский народ узнает подлинные факты, которые упорно скрывают печать, радио и кино в нашей стране, он отвергнет политику правящих кругов, отправивших нас в тюрьму вместе с Говардом Фастом, Юджином Деннисом, Мариотом Стерном, доктором Эдвардом Барским и нашим кинодеятелем Карлом Марцани. Мы надеемся, что мировое общественное мнение поддержит нас и остальных политических заключенных и поможет нам до истечения назначенного срока покинуть тюрьму. Да здравствует мир!»

О том, что прогрессивные киноработники не сложили оружия перед наступающей реакцией, о том, что они во всех капиталистических странах продолжают борьбу, свидетельствовал ряд картин, представленных на V Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1950 году.

Американский фильм «Странная победа» сценариста и режиссера Лео Гурвица смело показывает развитие фашизма в США. Он разоблачает сходство американских фашистов с их германскими предшественниками. Картина приводит потрясающие документы о расовых и религиозных преследованиях в США. Этот фильм, сделанный наперекор завладевшим Голливудом фашистам, наперекор цензуре и киномагнатам,— плод не только мастерства, но и мужества его авторов.

Фильм «Десять из Голливуда» был снят американским кинематографистом накануне того дня, когда десять прогрессивных киноработников должны были отправиться в тюрьму. В картине показан допрос этих мужественных людей, а также приведены их собственные выступления, в которых они выражают непреклонное стремление продолжать свою борьбу за демократические права американского народа.

С именем одного из славной десятки — режиссера Эдварда Дмитрыка — связан фильм «Даждь нам днесь», в котором, как и в прежних работах Дмитрыка, ясно звучит протест против капиталистической эксплуатации и расовой дискриминации в США. Изгнанный из Голливуда, Дмитрык снял этот фильм в одной из английских киностудий — «Игл-Лайон».

Французский режиссер Луи Дакен снял во Франции фильм о I Всемирном конгрессе сторонников мира.

Там же, во Франции, при участии одного из крупнейших современных поэтов Поля Элюара, написавшего дикторский текст, снят документальный фильм «Человек, которого мы любим больше всего», посвященный товарищу Сталину. Картина показывает, как народ Франции готовился к празднованию юбилея Иосифа Виссарионовича Сталина, с какой радостью трудящиеся Франции готовили свои подарки вождю прогрессивного человечества, с какой благодарностью отмечали они день юбилея человека, которому Франция обязана своим освобождением от нацизма. Все эти картины — драгоценные документы мужества, непреклонной воли к борьбе и победе прогрессивных кинематографистов буржуазных стран. Пока они распространяются в народе, реакция не может считать себя победившей.

Как ни деморализована американская кинематография, как ни глубоко ее падение — у нее все же есть надежда на возрождение. Эта надежда основывается на том, что, кроме Голливуда Джонстона, есть еще и другой Голливуд — тот, который представляют десять киноработников, брошенных Томасом в тюрьму. Это — Голливуд без студий, павильонов и денег, его преследуют и травят киномагнаты, но он живет, он борется, он привлекает симпатии народа, и потому ему принадлежит будущее.

Честные люди всех стран с уважением относятся к той мужественной борьбе, которую эти люди продолжают в страшных условиях современной Америки. В ком не вызовут негодования те преследования, которые выпали на долю лучших, честнейших представителей американского народа?

«Ныне в фашистской Америке,— пишет Говард Фаст,— ни один честный и неподкупный писатель не может заработать себе прожиточный минимум.

Что касается меня, то продажа моих книг запрещена почти во всех книжных магазинах страны. Журналы для меня закрыты. И даже мои старые добрые друзья, встретив меня на улице, побаиваются заговорить со мной».

Талантливому писателю Фасту негде издавать свои книги. Замечательному артисту Полю Робсону негде выступать.

Фашисты лишают лучших людей страны не только средств к существованию, но и свободы.

Велики страдания, которые принесли народу Америки и другим народам безумные и жестокие маньяки наживы, захватившие все богатства и всю власть в этой стране.

Еще больше страдания готовят они миру, изо всех сил стараясь разжечь новую страшную войну. С людоедской тупостью в своих конторах подсчитывают они, сколько еще золота принесут в их сейфы моря человеческой крови, которую они готовы пролить. Но народы мира, недавно прошедшие через испытания величайшей из войн, не склонны забывать уроки истории. Они не позволят втянуть их в новое массовое кровопролитие, как бы ни стремились к этому фабриканты «летающих крепостей», акционеры атомных заводов и хозяева опозоренной, падшей американской кинопромышленности.

ПОПРАВКА

В № 2 журнала «Искусство кино» за 1951 год в статье Р. Григорьева «Киноочерки местных студий» звукооператором картины «Сила примера» ошибочно назван Б. Картавенко. В действительности звукооператором фильма является Е. Бельский, к которому и должны быть отнесены высказывания автора статьи.

Вр. и. о. редактора В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. М. М. Милославского.

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-31-55.

А 05233. Сдано в производство 30/IV 1951 г. Подписано к печати 30/VI 1951 г. Формат бумаги 60×92⅛. Зак. 922. Тираж 12100 экз. Печатных листов 6. Учетно-издат. листов 9. Знаков в 1 печатном листе 60000.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

СОДЕРЖАНИЕ

За мастерство, за критику, за нетерпимость к недостаткам! 1

А. Грошев. Образ нашего современника в киноискусстве . 5

Л. Живов. О музыкальной культуре фильма 9

Н. Кастелин. Текст в документальном фильме 12

Н. Семенов. На IV международном кинофестивале во Франции 14

Статьи о фильмах

«Донецкие шахтеры»

Л. Луков. Любимая и близкая тема 17

А. Топчиев. Правдивый рассказ о новом Донбассе . 20

Н. Родионов. Образы фильма 22

К. Поздняев. «В мирные дни» 25

Е. Смирнова. «Щедрое лето» 28

Г. Григорьев. «Соперники» 31

Фестиваль чехословацких фильмов

О. Махачек. За социалистическую чехословацкую кинематографию 34

И. Брихта. Музей чехословацкого кинематографического искусства 36

За рубежом

Н. Черкасов. В киностудиях Индии 40

Г. Александров. Голливуд в наши дни 45

На обложке кадр из фильма «Донецкие шахтеры»

ГОСКИНОИЗДАТ

Москва 1951

30 ИЮЛ 1951

7674

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обяз. экземпл.
1951 г.